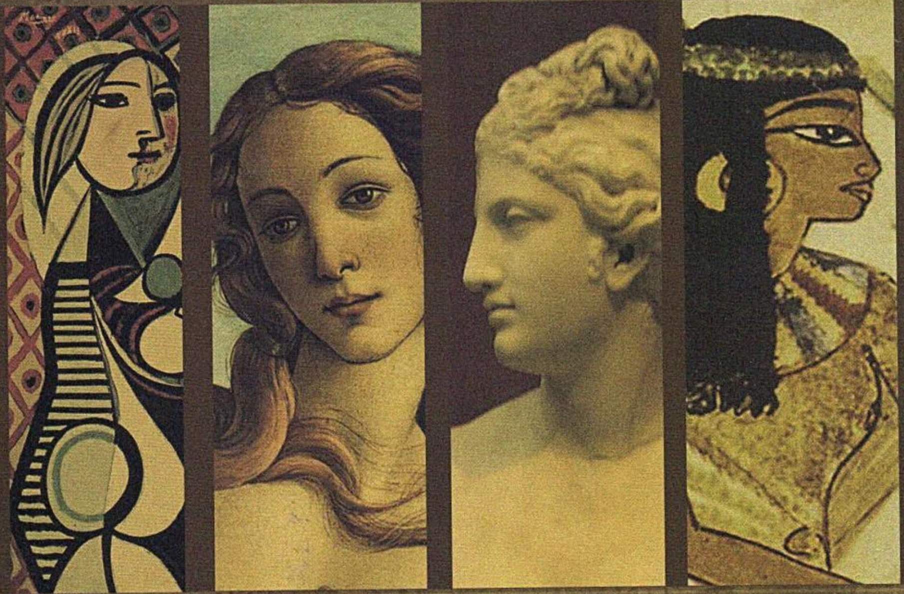
ذاكرة الكتابة

التطور في الفنون

161

تأليف: توماس مونرو

الجزء الأول



نقله إلى العربية

محمد على أبو درة

لويس اسكندر جرجس

عبد العزيز توفيق جاويد

راجعه: أحمد نجيب هاشم

التطور فى الفنون

وبعض نظريات أخرى فى تاريخ الثقافة

(الجزء الأول)

تأليف: توماس مونرو

نقله إلى العربية: محمد على أبو درة
لويس اسكندر جرجس
عبد العزيز توفيق جاويد

راجعه: أحمد نجيب هاشم

وزارة الثقافة
الهيئة العامة لقصور الثقافة

سلسة
ذاكرة الكتابة
تصدرها
الهيئة العامة لقصور الثقافة

• التطور فى الفنون (ج ١)
• تأليف: توماس مونرو
• هذه الطبعة:
الهيئة العامة لقصور الثقافة
القاهرة 2014م
• تصميم الغلاف:
فكرى يونس
• رقم الإيداع: ١٥٠٦٦/ ٢٠١٤
• الترقيم الدولى: 978-977-718-768-8
• المراسلات:
باسم / مدير التحرير
على العنوان التالى: 16 أ شارع أمين سامى - القصر العينى
القاهرة - رقم بريدى 11561
ت: 7947891 (داخلى: 180)
• الطباعة والتنفيذ:
شركة الأمل للطباعة والنشر
ت: 23904096

ذاكرة الكتابة (161)

تعنى بنشر أبرز الأعمال الفكرية والأدبية والنقدية التى طبعت فى بدايات القرن العشرين

التطـور فـى الفنــون

وبعض نظريات أخرى فى تاريخ الثقافة

هذه ترجمة لكتاب :

EVOLUTION IN THE ARTS AND OTHER THEORIES OF CULTURE HISTORY

By

THOMAS MUNRO

Published by the Cleveland Museum of Art

تقديم

من المهم أن نعرف أن حجم دماغ الطفل بعمر ست سنوات يوازى ثلثى حجم دماغ البالغ، وبالرغم من ذلك فأن له قدرة هائلة على تشبيك الخلايا الدماغية العصبية. وهذه القدرة على التشبيك تنتهى عند عمر العشر سنوات، عندها يبدأ الفرد بخسارة ٨٠ ٪ من هذه الخلايا، إذا لم يتم استخدامها كلها وتفعيلها. فخلال هذه الفترة، وإذا لم تشحذ القدرات وتحفز عملية التشبيك، فالدماغ يطلق أنزيمات تقضى على الممرات التى لم يتم استعمالها. فكلما زاد الفرد باستعمال خلايا وممرات الدماغ من خلال الحركة والتجربة الحسية، كلما بنى ممرات أمتن للخلايا العصبية. وعندما يمارس الطفل الفنون أو الموسيقى أو التعلم أو النشاطات الأخرى، فإن الخلايا العصبية تعمل على مد الروابط الدماغية فيما بينها. وتكرار هذه الحركات والتجارب هو الأساس فى نمو اللغة ومستوى التفكير الأعلى عند الطفل، أن الفنون تدعم هذه الخلايا وتقويها وتنميها وتبنى الروابط المتينة بين جانبى الدماغ مما يمكن الفرد من أن يستعمل أساليب وتقنيات ومستويات متعددة من التفكير.

الدماغ يتغير فيزيائياً عندما نتعلم، التعلم يكون أشمل وأقوى عندما تساهم الفنون والمشاعر فى عملية التعلم. فالمواد الكيميائية مثل الأدرينالين، والسيروتونين، والدوبامين تعمل على تغيير نقاط التواصل العصبى Synapses، وتغيير هذه النقاط هو الأساس فى حصول التعلم. وإذا لم يحصل تغير لا يحصل تعلم. فالنقطة الأساسية إذاً، هى أن الفنون تثير المشاعر والخيال، وعندما تثار المشاعر والخيال يحصل تغير في نقاط التواصل العصبى مما يؤدى إلى حصول التعلم. أمر آخر يؤدى إلى تغير نقاط التواصل العصبى هو المران والتدرب. وبالتالى نمو الدماغ وتنشيطه وتغيره.

هناك أمور أخرى علينا تعلمها فيما يتعلق بالفنون وعلم الأعصاب. مثلا، الكيميائيات المعززة مثل الدوبامين لها تأثير على قشرة الدماغ الأمامية. والدوبامين يتم إفرازه فى جذع الدماغ الذى يعتبر «أقدم» جزء من الدماغ. ولكن الدوبامين مفعوله أكبر فى القسم

الذى نستخدمه لصنع القرار، والتخطيط، وابتكار الأفكار. وهكذا تتأثر الهرمونات الدماغية وتعزز عملية التعلم وتخلق الدافعية. إن تعلم الفنون في البيت والمدرسة، إذن، مرتبط بالدافعية والاهتمام. فالأطفال يحبون الفنون والموسيقى واللعب ويبدعون فيها. ولكنهم سيحبون أيضاً الرياضيات والعلوم والتاريخ... فى الواقع سيحب الأطفال هذه التجارب التعلمية إذا سمح للمواد الكيميائية العصبية فى الدماغ بالتحرك والعمل لتساهم فى عملية التعلم، إلى درجة أن هذه المواد الكيميائية تزود الطفل بالحرية والإبداع والسيطرة على التفكير والنمو. وممارسة الفنون ليس فقط أسلوباً للتعبير وتحريك المشاعر. فالفنون تطور مهارات التفكير وتمثل الأفكار والدقة فى ملاحظة العالم والتجريد منعا للتعقيد.

كما أن الفنون تساعد على الوعى بتجارب الآخرين وملاحظة الاختلاف فى التعبير عن المشاعر وتوصيل المعانى إليهم. خلاصة، يمكن القول أن الفنون واللعب هى نماذج نستعملها لإعادة وصف العالم وما يدور حولنا بأساليب متعددة، تربط بعضنا بالبعض الآخر من خلال تقديم نسيج غنى من أنسجة الزمان، والمكان، بما يجب أن نبنى حياتنا عليه. وتساعده على الاستمرار والبقاء والتفوق والإبداع.

عبد العزيز جمال الدين

تمهيد
التطور فى الفنون
لـ(توماس مونرو)

كان كتاب (تاريخ العلم) لـ(جورج سارتون) بأجزائه الستة أول إصداراتنا من الكتب المترجمة فى (ذاكرة الكتابة) وليس الأول فى تاريخ السلسلة، والتى بدأت بكتابين مترجمين ألا وهما كتابى (الغصن الذهبى) لـ(جيمس فريزر) و(المصريون المحدثون) لـ(إدوار ويليام لين)، وذلك بالطبع فى عهد الراحل الكبير والمثقف النوعى الدكتور (عبد القادر القط) والذى أضاف إلى هذا المنحى الجانب الأدبى بإصداره ترجمته لمسرحية (هاملت) لـ(ويليام شكسبير) وهذا التاريخ الذى صنعته السلسلة جعلنا أن نصدر إحدى الروايات الكبرى والتى كانت السبب فى تغيير المسار الروائى فى العالم، ألا وهى رواية (الحرب والسلم) لـ(ليوتولستوى) بأجزائها الأربعة فى ترجمة رصينة ودقيقة وكاملة، ألا وهى ترجمة (دار اليقظة العربية)، والمطلع سيعرف على الفور أهمية هذه الدار فى نشر الآداب العالمية فى منتصف القرن العشرين فأولى ترجمات الدكتور (سامى الدروبى) قد نشرت فى هذه الدار، والتى اختارت أن تكتب على الغلاف (ترجمت هذه الرواية نخبة من أدباء دار اليقظة) دون أن تذكر أسماء هذه اللجنة، وهو عرف كان متبعًا فى زمن صدور الرواية ١٩٥٢ وإذا رجعنا إلى دار الهلال فى مصر فى تلك الفترة، سنجد أغلب ترجماتها تصدر دون ذكر المترجمين أو المترجم، وكما يعرف القارئ المتعمق فى (تولستوى) أن ترجمة دار اليقظة العربية جاءت دقيقة منذ العنوان، (الحرب والسلم) حيث أن تسمية (الحرب والسلام) هى التسمية الشعبية الأقرب إلى (التجارية) وكما ذكرت جاءت الرواية فى أربعة مجلدات وهو ما ينفى عنها شبهة النقصان أو الاختصار، ومن هنا واستنادًا لما سبق فى تاريخ السلسلة جاء اختيارنا لكتاب (التطور فى الفنون) لـ(توماس مونرو) بأجزائه الثلاثة، وبهذه المناسبة أود أن أشير إلى أننى منذ توليت مهام مدير تحرير السلسلة وأنا لدى رغبة فى نشر هذا الكتاب القيم، إلا أننى لم أكن أملك سوى جزئين هما الأول والثالث، حتى علم الزميل والناقد الأستاذ (محمود ذكرى) فأهدانى الجزء الناقص حتى تكتمل فرحتى وأكمل السير فى خطوات نشر الكتاب، ولا أنسى أن أشير إلى ترحيب الأستاذ (عبد العزيز جمال الدين) رئيس تحرير السلسلة بالفكرة ودعمها، وقد كان أن بدأنا فى اتخاذ إجراءات

السعى وراء نشر الكتاب، بعد أن توفرت لى نسخة كاملة، من المؤكد أن هناك آلاف الكتب المترجمة التى تستحق النشر فى هذا المجال ويأتى على رأسها (الفن والمجتمع عبر التاريخ) لـ(أرنولد هاوزر) بترجمة القدير الدكتور (فؤاد زكريا) والذى نعدكم بمحاولة نشره بعد اتخاذ الإجراءات اللازمة لذلك، وعودة إلى (تولستوى) هناك الكثير من أعماله يستحق النشر ولا سيما روايته العظيمة (أنا كارنينا) وتحديدا فى ترجمتها البديعة التى قام بها المبدع والمترجم الجليل (صياح الجهيم) وصدرت فى مجلدين كبيرين يتجاوزان الألف صفحة، وذلك عن دار الفكر اللبنانى، كما صدرت فى رقمى (١٠) و(١١) ضمن الأعمال الأدبية الكاملة لـ(تولستوى) والصادرة عن وزارة الثقافة السورية، وهى إحدى الجهات الرائدة فى مجال الترجمة، أما عن كتاب (التطور فى الفنون والذى نحن بصدد إعادة نشره الآن، فيأخذنا فى رحلة نقدية مختلطة بالتاريخ فالكتاب يعرض النظريات التى قامت عليها الفنون فى الماضى، متتبعا تحولاتها، وذلك فى عرض عميق وسهل فى ذات الوقت، ويعد الكتاب الأهم من بين ما كتبه (مونرو)، وقد نقله إلى العربية ثلاثة من المترجمين أصحاب الثقافة الواسعة الشاملة، وهم الأساتذة (محمد على أبو درة - لويس اسكندر جرجس - عبد العزيز توفيق جاويد)، كما راجعه الأستاذ (أحمد نجيب هاشم) والكتاب يتناول بين ما يتناوله، الكتابة عن طبيعة الأساليب فى مختلف الفنون، كما يشرح هذه الأساليب عبر أنماطها التكوينية، وسماتها الفرعية، كذا يستعرض مسألة الحيز التاريخى لهذه الأساليب وكيفية توزيعه، ولا يفوت المؤلف أن يربط بين أساليب الفنون المتعددة وأساليب ثقافة بأكملها، كما يتتبع المؤلف النزعات والمراحل والتعاقبات فى الأسلوب ولا سيما (المتشابه والمتكرر) منها، ومن خلال الكتاب سنتعرف على أشكال التطور وأنماطه، وذلك طبعًا بعد الانتهاء من العرض التاريخى لنظريات الفنون حتى تاريخ ظهور الكتاب، فالكتاب يضعنا أمام لغز كبير يتلخص فى سؤال هو الحكاية كلها (هل تتطور الفنون)، وبأى حال يمكننا معرفة ذلك، وما هى المعايير التى يتحدد على أساسها التطور من عدمه، إن الكتاب كبير فى مادته، كبير فى قيمته، إلا أنه ليس بكثير على قارئ (ذاكرة الكتابة) الواعى والمتحضر، فإلى القارئ والدارس العزيزين نقدم (التطور فى الفنون) كخطوة جديدة على طريق قدم فيه قبلنا كثيرون، وفى النهاية نأمل أن نكون بحجم مسئولية ما نقدمه لثقافتنا المصرية التى تستحق ما هو أكثر من ذلك.

طارق هاشم

محتويات الكتاب

صفحة

موضوع الكتاب وهدفه وفكرته

الباب الأول

المسائل النظرية فى تاريخ الفنون

الفصل الأول

طرق الكتابة فى تاريخ الفن

الفصل الثانى

فلسفات تاريخ الفن

الفصل الثالث

هل تتطور الفنون ؟

بعض اجابات متضاربة

الباب الثانى

نظريات التطور
فى الفن وفى الثقـــافة

الفصل الرابع

نظريات التاريخ الأولى
مع الاشارة الى الفنون

الفصل الخامس

نظرية هربرت سبنسر فى تطور الفنون

الفصل السادس

الخطوط الرئيسية للتطورية الثقافية بعد سبنسر

الفصل السابع

النظرية الماركسية فى تاريخ الفنون

الحتمية الاجتماعية الاقتصادية ، والعملية الديالكتيكية

الفصل الثامن

نظرية تين

فى العوامل التى تحدد تاريخ الفن

الفصل التاسع

التطورية ذات الخط الواحد عند مورجان وتايلر

الفصل العاشر

التطورية فى الجماليات

تاريخ الديانة والفنون الخاصة

الفصل الحادى عشر

تغير الاتجاهات نحو نظرية التطور الثقافى فى الانثروبولوجيا وعلم الاجتماع الحديثين

الفصل الثانى عشر

المراحل والتعاقبات فى تاريخ الثقافة

الفصل الثالث عشر

الكتابات النظرية الحديثة عن تاريخ الفن

مقدمة

موضوع الكتاب وهدفه وفكرته

هل يكشف تاريخ الفنون المختلفة – الفنون البصرية ، الموسيقى ، الأدب ، وغيرها – عن أى اتجاه متواصل أو عن عملية واسعة النطاق ؟ وهل يكشف هذا التاريخ منذ بداياته البدائية حتى وقتنا الحاضر ، فى مختلف الأقاليم ومختلف الثقافات ، عن أى اتجاه مستمر شامل ، أو نمط لتغير دائب ؟ وهل يتسنى لنا أن نلحظ وجوه شبه ذات دلالة ، وطرزا وأنماطا متكررة ، وتعاقبا فى الأسلوب ، على مر العصور وبين مختلف الشعوب ؟ تلك تساؤلات كثيراً ما جرت على ألسنة العلماء والدارسين فى القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين .

وجاءت الإجابة عن هذه الأسئلة بطرق متباينة : مثال ذلك نظرية « الدورات المتعاقبة » التى تقول بأن الفن يرجع إلى نقطة بداية متشابهة فى مختلف الحضارات . على حين تذهب نظرية أخرى إلى أن الفن يتطور أو يندو ، بوصفه جزءاً من عملية تطور واحدة ثقافية عضوية واسعة كونية . وبشرت نظرية التطور بالشىء الكثير فى سبيل التفاهم الموحد ، فقد زعمت أنها تربط بين الفنون وبين سائر مجالات الفكر ، عن طريق صيغة أو قانون عظيم جامع .

وانك إذ تعاود مناقشة هذه المسائل ، إنما تغامر بالسير فى طريق كثر ارتياده ، أو على الأقل كثر ارتياده فى القرن التاسع عشر ، ولكنه أغفل مؤخراً . وقد يبدو لأول وهلة أنها مغامرة طائشة ، ليس ثمة ضرورة تدعو

إليها ، ولن تؤدى إلا إلى نفس السقطات أو العثرات السالفة التى أحبطت كثيراً من المحاولات الطموحة التى بذلت من أجل فلسفة التاريخ . وقد يذهب النقاد المتسرعون ، لأول وهلة ، دون التعمق فى القراءة والاطلاع ، إلى أن هذه ليست إلا مجرد محاولة ساذجة أخرى ، نحو خطة مهيبة ضخمة جامدة ، أو قل نحو قانون للتطور الثقافى بولغ فى تبسيطه . وما أسرع ما تسفر متابعة القراءة والاطلاع عن أن هذه ليست هى الحقيقة . فقد أبرزت بالتفصيل أخطاء نظرية التطور التى نشأت فى القرن التاسع عشر ، وهى الأخطاء التى أدت إلى نبذ تلك النظرية فى أوائل القرن العشرين ، والتى أمكن تجنبها فيما بعد . وقد أكد البحث كله أوجه التباين ومواطن الشذوذ الجسيمة فى التغير الثقافى ، دون أن يكون مبالغة فى أوجه الشبه بين الظواهر البيولوجية والثقافية .

ومهما يكن من أمر ، فقد ثار الجدل فى نفس الوقت حول ما إذا كان رد الفعل الحديث لجميع نظريات التطور الثقافى قد بولغ فيه أو حمل إلى مدى بعيد ، ومن ثم نتج عن ذلك تجاهل لبعض النظرات الثاقبة الصادقة القيمة . ثم إنه قد تكدس الكثير من المعلومات الجديدة عن تاريخ مختلف الفنون بالنسبة لسائر العوامل الثقافية ، إلى الحد الذى أصبحت فيه إعادة تقييم هذه القضية من جديد ، أمراً آن أوانه منذ وقت طويل ، وفى سبيل إعادة التقييم هذه ، سيأخذ هذ الكتاب فى الاعتبار كثيراً من التطورات الحديثة التى تمت فى فلسفة التاريخ ، وفى تاريخ الفن ، وفى علم الإنسان (الأنثروبولوجيا) ، وفى علم النفس الثقافى ، وفى علم الحياة (البيولوجيا) ، وفى غيرها من المجالات .

إن الكثرة من مؤرخى الفكر ليعترفون بأن مفهوم « التطور » هو أهم المفاهيم التى نشأت فى القرن التاسع عشر ، حتى لقد نعت بأنه الفكرة الرئيسية فى تلك الحقبة . وإذ برز هذا المفهوم وتألق ، وتركز حوله اهتمام الباحثين والجمهور المتعلم ونقاشهم الحاد ، فقد طبق فى كل علم وفى كل فرع من فروع الدراسة . ومن ثم كان سبباً فى نشأة كثير من النظريات المتعلقة بتفاصيل التطور

وتنوعاته، ولم يقتصر تطبيقه على تطور الحياة العضوية فى النباتات ، والحيوانات الدنيا والإنسان فحسب ، بل تعداه إلى تطور مجموعات المجرات والمجموعات الشمسية ، والعقل الإنسانى ، والمجتمع والثقافة ، والعلوم والفنون . وأحدث فى هذه المجالات كلها ثورة فى الفروض وفى طرائق التفكير الأساسية ، حيث أحل الإيمان بالتغير ، وبالتطور ، وبالنسبية ، نقول أحل هذا كله محل الاعتقاد القديم بالمطلقات والإيمان بكون ساكن ، وبمجتمع هرمى ثابت ، وبقوانين خالدة شاملة ، للخير والحق والجمال (١) .

وكان مفهوم التطور ، من بين أشياء أخرى غيره ، نتاجاً لنظرية القرن الثامن عشر عن « التقدم » الإنسانى : أى الاعتقاد بأن تاريخ الإنسان كان ارتقاء متدرجاً من الهمجية أو البؤس إلى نمط حياة أعلى وأفضل ، وكذلك الاعتقاد بأن هذا الارتقاء تحقق ، ويمكن تحقيقه فى المستقبل ، بجهود الإنسان ذاته وحده ، عن طريق استخدام العقل والعلم . لقد انطوى « التطور والتقدم » كلاهما على فكرة أن تاريخ الإنسان وراثى تكوينى مستمر يعمل وفق أسباب طبيعية ... ولقد نعت ج . ب . بيورى (٢) J.B. Bury وآخرون غيره ، الاعتقاد فى التقدم بوصفه نقيضاً للاعتقاد القديم فى عجز الإنسان وخطيئته الموروثة ، وسقوطه القديم عن البراءة والنعمة البدائيتين — نعتوه بأنه أهم كشف فكرى فى الحضارة الغربية الحديثة ، وهو الذى يميزها إلى أكبر حد عن سائر العصور والثقافات . وأضافت نظرية التطور إلى هذا الاعتقاد فكرة تطور طويل سابق لعصر ما قبل الإنسان ، وفكرة تاريخ الإنسان على الأرض ، بوصفه جزءاً من تطور الكون .

وكانت نظرية « التطور فى الفنون » من بين التطبيقات الأخرى للمبدأ الوراثى التطورى . فقدذهب التطوريون (القائلون بنظرية التطور) فى القرن

---

(١) انظر جون ديوى : « The Influence of Darwin on Philosophy and Other Essays. » ، نيويورك ١٩١٠ .

(٢) «The Idea of Progress» ، لندن ونيويورك ، ١٩٢٠ ، ١٩٣٢ .

التاسع عشر ، إلى أن الفنون تطورت ، بوصفها أجزاء متكاملة ، لتطور الإنسان الاجتماعى والثقافى ، ونمت بفضل عمليات طبيعية ، كمرحلة متأخرة من مراحل النمو الطويل المدى للاعداد الجثمانى للإنسان ، ولقوى التعاون والفكر والتعلم لديه ، ولقدرته على نقل ما اكتسب من خبرة وتجربة إلى الأجيال اللاحقة ، ومقدرته على تكييف البيئة تكييفاً فعالا وفق رغباته وما يتخيله من أهداف . وليست الفنون هبات خارقة تتسم بالاعجاز ، من عند الآلهة ، ولا هى مستمدة من حياة روحية خالصة أعلى مستوى ، بعيدة تماماً عن نطاق الصراع المادى من أجل البقاء ، بل ان الفنون نمت من طرائق ما قبل التاريخ ، القائمة على المنفعة إلى حدكبير ، وإن لم تخل من بعض النواحى الحمالية ، نتيجة عملية متدرجة من التفاضل وإعادة التكامل ، ومن التكيف الاجتماعى ، ومن القوة المتزايدة ، ومما تتسم به الوسائل والغايات من دهاء وحذق وتعقيد .

وأكدت نظرية التقدم الفكرة المتفائلة القائلة بأن الفنون ، فى هذا التطور ، كانت آخذة فى التحسن ، جنباً إلى جنب مع سائر نواحى الحضارة . وكانت نظرية التطور فى البداية ممتزجة بنظرية التقدم ، ولكنها انفصلت شيئاً فشيئاً ، لمجرد أن تؤكد أن الفن والثقافة قد أصبحتا أكثر تعقيداً . أما مشكلة القرن الثامن عشر ، فيما إذا كان الفن الحديث أفضل من القديم ، فقد طرحت جانباً ، لتكون موضع دراسة مستقلة . ولا تتضمن نظرية التطور ، بوصفها متميزة عن نظرية التقدم ، أى جواب معين عن هذه المشكلة .

وحوالى سنة ١٩٢٠ ، بدأ رد فعل شديد ضد نظريتى التطور والتقدم فى الفن وفى سائر المجالات الثقافية . ولم يقتصر هذا على كل النظريات العامة لتاريخ الفن ، بما فى ذلك نظرية الدورات ، بل امتد كذلك إلى فلسفة التاريخ بصفة عامة ، وإلى كل المحاولات التى بذلت فى سبيل الوصول إلى نظرية جامعة شاملة للتاريخ الثقافى ، وظلتا لعشرات السنين لا تلقيان إلا القليل من العناية ، نسبياً ، من جانب المؤرخين وعلماء الثقافة ، ناهيك بنبذهما ، مع التعليق

بأن « التطور » و « التقدم » ليسا إلا فكرتين باليتين وأن كل فلسفات التاريخ ليست إلا ضرباً من ضياع الوقت الذى لا غناء فيه. ولسوف تناقش فى الفصول التالية بعض أسباب رد الفعل السلبي هذا .

ومع ذلك ، بدأ الوضع ينقلب إلى النقيض ، فى الفترة الأخيرة بعد الحرب العالمية الثانية . فنى الخمسينات من هذا القرن بدأ ينتعش الاهتمام بالتطور وغيره من نظريات تاريخ الثقافة ، وبدأ علماء الأنثروبولوجيا الذين كانوا قد تحاشوا اصطلاح « التطور الثقافى » باعتباره بالياً غير ذى قيمة ، يدرسونه من جديد ، مع الاحترام والتقدير ، بوصفه أداة نافعة من أدوات الفكر والبحث

ولم يذكر فى السنوات الأخيرة إلا النزر اليسير عن الفنون فى هذا الصدد ، وخاصة فنون الحضارة الحديثة . وقلما جرى التركيز عليها فى الأنثروبولوجيا أو فى غيرها من العلوم الاجتماعية ، رغم الاعتراف بأنها أجزاء هامة من الثقافة والحضارة . وليس لدى كثير من الفلاسفةومؤرخى التاريخ العام إلا القليل من الالمام بتفاصيلها أو وقائعها . ومن ناحية أخرى ، لا يزال مؤرخو الفنون، وبخاصة فى الولايات المتحدة الأمريكية ، قليلى الاهتمام ، نسبياً ، بتناول تاريخ الفن تناولا فلسفياً ؛ كما أنه لم يكن لديهم إلا إلمام يسير نسبياً بما كتب فى الماضى فى هذا الحقل . ولم تأخذ أية نظرية عامة عن تاريخ الفن طريقها إلى أذهان الدارسين المعاصرين لتحل محل نظرية التطور . وفيما خلا الكتب المدرسية وخلاصات الموسوعات ، نجد أن كل الكتابة الفنية عن تاريخ الفنون المختلفة تكاد تكون تقريباً متخصصة تخصصاً دقيقاً فى فن أو زمان أو مكان بعينه ، وغالباً ما تتناول فناناً بذاته أو عملا واحداً من أعماله . ومن الأمور المألوفة عادة تحاشى المسائل النظرية الكبرى أو التعجل فى نبذها . فإن الفرض الخاطىء القائل بأن الدراسة الصحيحة يجب أن تقوم على التخصص الضيق ، لا يزال سارياً ، ومع ذلك فهناك بين الدارسين والأفراد العاديين المتعلمين ، اهتمام ملح بالمسائل الكبرى فى تاريخ الفن والثقافة ، أو قل رغبة فى تركيب جديد

يأخذ فى الاعتبار كل الاتجاهات الجديدة فى الفن ، والأبحاث المتخصصة الحديثة عن الماضى ، ووجهات النظر الفلسفية الراهنة .

وليس الكتاب الذى بين أيدينا سوى محاولة لاشباع هذه الرغبة ، وإلقاء بعض الضوء على الاتجاهات والعمليات الواسعة النطاق فى تاريخ الفن . وليس فى وسع المرء حتى الآن إلا أن يحزز طبيعتها ، ويكون رأياً افتراضياً خاضعاً للاختبار ، ومن ثم لا يزعم هذا الكتاب شيئاً من الدقة العلمية . ولكنه ، على الأقل ، سيحاول إيضاح بعض القضايا الأساسية التى تعالجها نظرية التطور الفنى ، وتقييم ما أتيح اليوم من شواهد وبراهين لها أو ضدها . ونظرا لأن مجال البحث واسع ، فلا مناص من أن تكون معالجة بعض النقاط معالجة موجزة مجملة ، قلما يكون التأمل أو التفكير فيها صريحاً .

ومن القضايا التى يدلل عليها هذا الكتاب أن « فلسفة التاريخ » وخاصة فيما يتصل بالفنون ، بعيدة عن أن تكون غير ذات قيمة أو تكون متعذرة ، بل أنها على النقيض من ذلك حقل مجز للدراسة الإنسانية والتأمل . ولو أننا أولينا النظرية العامة مزيداً من العناية لعاد هذا بالشىء الكثير على فهمنا للفنون : ماضيها وحاضرها ومستقبلها المحتمل . ويعالج الباب الأول من الكتاب الأسلوب الفلسفى لتاريخ الفن . بالمقارنة بالطرق الأخرى للكتابة فى هذا الموضوع . ونظرية التطور مثال من أمثلة هذ الأسلوب . إنها تتناول مسائل بعيدة الغور والأثر ، إلى حد أنه تتعذر معالجتها بشكل واف ، من وجهة نظر فن أو علم أو عصر بعينه ، أو أى مجال متخصص آخر .

ولسوف يردد هذا الكتاب من جديد نفس السؤال الذى تردد وتباينت الإجابة عنه مرات كثيرة ، طيلة مائة العام الماضية ، وهو : «.هل تتطور الفنون » بوصفها أجزاء من عملية أكبر ، ألا وهى عملية « التطور الثقافى » بصفة عامة ، وإذا كان الأمر كذلك ، « فكيف ، وإلى أى مدى تتطور » ؟ وهذا بطبيعة الحال يتوقف على تعريفنا أو تحديدنا « للتطور » .. وستكون

الإجابة المقترحة بالإيجاب اجمالا ، مع كثير من القيود والاستثناءات. إن الفنون، بالتأكيد ، تتطور ، ولكن من بعض الوجوه لا من من جميع الوجوه، وفى بعض الأزمنة والأمكنة ، لا فى كلها ، وفى خطوط متنوعة . إن التطور اتجاه هام أو عملية رئيسية فى تاريخ الفن والثقافة ، ولكنه ليس الوحيد، وقد تناهضه أو تقهره فى بعض الأحيان حركات مضادة . وكما هو شأن بعض أنواع من النبات أو الحيوان ، قد تتطور بعض أنماط من الفن إلى نقطة ما تقف عندها راكدة ساكنة ، أو تتراجع عنها إلى أشكال أبسط . ان للتغير فى الفنون بعض خصائص تطورية يشترك فيها مع التغير فى سائر المجالات أو الميادين الثقافية ، ولكن هناك كذلك فوارق هامة بينهما . ويمكن أن ينطبق القول نفسه على التطور الثقافى عامة بمقارنته بالتطور العضوى .

إن نظرية التطور فى الفنون ، وهى النظرية المبينة فى الفصول التالية ، تقع بين طرفين متباعدين : أولهما أصحاب مذهب التطور فى القرن التاسع عشر الذين ننظر إليهم اليوم على أنهم بسطاء جامدون ، وثانيهما المتشككون المتطرفون الذين ينكرون كل تطور فى الفن وفى الثقافة . ويخطىء هؤلاء فى الناحية السلبية ، قدر خطأ أولئك فى ناحيتهم الإيجابية . فلقد بالغ الفريق الأول فى التشابهات بين الظواهر الثقافية ، وفى شمول التطور الثقافى وانتظامه ، على حين يبالغ منكرو التطور فى الفوارق أو أوجه الخلاف ،وأنهم بنبذهم مفهوم التطور الثقافى ليفقدون أداة ثمينة للتفسير والتنظيم فى ميدان الفن ، وانهم ليتجاهلون الاتجاهات الدائمة وضروب التكرار والتعاقب التى تظهر فى تاريخ الفن إذا نظر إليه على نطاق العالم . ولقد ثبط الانكار الشامل لنظرية التطور فى تاريخ الفن بحث هذه الاتجاهات عن طريق المقارنة بين مختلف العصور والطرز.

إن نظرية التطور فى الفنون — شأنها شأن فلسفة التاريخ — ليست ميتة ، ولكنها حية إلى حد بعيد ، وإنها لتتغذى وتنتعش دوماً بتزايد الأدلة والشواهد التاريخية . ولكن يجدر بأولئك الذين يسعون إلى أن

يردوا إليها اعتبارها أن يتحرزوا من الخلط المألوف بين مبادئها الأساسية ، وبين بعض آراء خاطئة جاء بها هيجل وسبنسر ومورجان وتيلور وغيرهم من كتاب القرن التاسع عشر . إن نظرية التطور الثقافى ، وبخاصة فى الفن ، كثيراً ما ترتبط بنظريات أولئك التطوريين الأولين الذين تألقوا ولمعوا فى عصرهم ، ولكن بمضى السنين ذهبت ريحهم ، وقد يكون ضرباً من التضليل ، بنفس القدر ، أن تربط الفيزياء الذرية الحديثة « بالذرية » الفجة التى قال بها أبيقور ولوكريشس .

إن القول بأن الفنون تتطور ، لا يتضمن اليوم أن التطور « قانون عام شامل » أو أن كل تغيير فنى هو « تطورى » ، وثمة أنماط مضادة من التغيير أطلق عليها « انحطاط » و « تحلل » و« نكوص » نراها اليوم أكثر حدوثاً مما كان مدركاً منذ قرن من الزمان . وجدير بنا أن ننظر اليوم إلى التطور الثقافى ، وخاصة فى الفنون على أنه متعدد الخطوط . ان التطورى الحديث لا يفتش عن « قوانين عامة » فى تاريخ الفن كأساس للتنبؤ بالاتجاهات « التى لا مناص منها » فى المستقبل. انه لا يصر على أن كل الثقافات المنتجة للفنون لا بد أن تمر بالضرورة فى مراحل نمو متوازية ، بفضل حتمية فطرية لا فكاك عنها .

ويكتنف مفهوم التطور فى الفن والثقافة خواطر مربكة خلفتها النظرية القديمة ، وتداعت فى وفرة تكاد تتحدى الأمل فى تخليصه منها . وثمة طريقة لتناول هذه المهمة الشاقة ، ألا وهى تتبع تاريخ الدراسة السالفة . وهذا هو ما سوف نحاوله فى الباب الثانى ، فى ترتيب تاريخى ، تقريباً ، قد نحيد عنه أحياناً ، لنتتبع خطاً معيناً من خطوط الفكر (النظرية الماركسية فى تاريخ الفن مثلا) من نشأته حتى وقتنا هذا . وسنعمد الى تقييم ما « للتطور » أو ضده من حجج ، وكذا النظريات المنافسة ، مثل نظرية الدورات ونظرية « التبيان التاريخى » Historicism .

لقد أصبح اصطلاح « التطور » غامضاً مبهماً الى حد بعيد ، لاقترانه

بمختلف النظريات ومختلف أنماط الظواهر . وهذا ، بطبيعة الحال ، يجعل من العسير الاتفاق على بيان محدد عن حقيقته وواقعه ، كعملية تاريخية . ومن ثم تعارضت مسالك البحث فيه ، لأن كل أولئك الذين يكتبون عن « التطور » يفهمونه بمعان متباينة . ولا يقتصر الأمر على القضايا النظرية ، بل يتعداه الى القضايا العملية التي يشعر الناس نحوها باحساس متحزب تحزباً قوياً . فإنك إذا أردت أن تحدد بدقة إلى أى مدى يكون التطور فى الفنون لوجب عليك أولا أن تحدد ماذا يعنى اصطلاح « التطور » ، أو لوجب على الأقل أن تختار معنى واحداً صريحاً وتلتزم به التزاماً تاماً . وكطريقة لإيضاح البحث . سنناقش فى الباب الثالث كل التعاريف الهامة الشائعة للمصطلحات التى ذكرت ، ثم نحبذ تعاريف معينة نؤثر استعمالها فى سياق هذا الكتاب .

ومن دراسة البحوث الماضية والتعاريف الفنية التى انبثقت عنها سنستمد مجموعة من المواصفات العامة « للتطور » فى حقل الثقافة . وسواء حدثت هذه العملية أو لم تحدث فكيف يتسنى للمرء أن يتعرف عليها اذا حدثت ؟ وأى الخصائص يمكن أن تميز تاريخ الفن ككل ، أو أى تعاقب للأحداث فى مجراه يمكن أن يسمى « تطوراً » ؟ وقد يحظى المرء عادة بقدر من الاتفاق على المعنى الأساسى لأى مصطلح فنى ، أكبر منه على المسائل الأخرى التى تنطوى على حقائق وقيم متنازع عليها ، ومرتبطة بهذا المصطلح . وثمة معيار أساسى مقبول على نطاق واسع « للتطور » ، هو الارتقاء ، أو النمو ، أو « التعقيد » المتزايد ، وثمة معيار آخر « متواضع » وهو « التحدر مع التعديل المكيف » .

ولسوف نتابع التساؤل : الى أى مدى ، اذن ، تحقق الأحداث الفعلية فى تاريخ الفنون هذه المتطلبات ؟ ويميل الجواب الى توكيد النظرية القائلة بأن التطور الفنى عملية واقعة وحقيقة من حقائق التاريخ الثقافى .

وثمة فارق بين : أ – وصف الأحول والأحداث التاريخية بوصفها ظواهر تجريبية ، ب – وشرحها شرحاً سببياً ، ج – وتقييمها من حيث أنها صالحة أو طالحة ، تقدمية أو منحطة ، وكثيراً ما تغرق الدراسات النظرية لتاريخ الفلسفة فى بحران القضايا الميتافيزيقية وذلك من حيث الطبيعة المطلقة للحقيقة ، السبب الرئيسى والقوة الموجهة لكل الأحداث البشرية . ويمكن الوصول الى قدر محدود من الشرح التاريخى على مستوى ظاهرى ملموس تجريبى بحت ، دون اثارة هذه المسائل الميتافيزيقية أو اللاهوتية . أما محاولات الشرح والتفسير على مستوى أعمق ، فإنها من الأهمية بمكان لا يجوز معه تجاهلها ، وسيرد ذكرها فى ايجاز ، ولكن نظرية التطور هى فى أصلها محاولة « لوصف » نزعات أو اتجاهات معينة فى الأحداث ، لا شرح الأحداث بأية طريقة كاملة أو أساسية . وستكون مناقشتنا لهذه النظرية على المستوى التجريبى أساساً . والواقع أن نظرية مثل نظرية التطور (لو صحت) يمكن أن تتجه نوعاً ما نحو تفسير الظواهر و يمكن أن تؤدى نوعاً ما ، الى تفسير الظواهر التى تشملها ، بالمعنى العام المألوف « للتفسير » ، ويمكن أن تساعدنا على أن نفهم كيف أن أشياء معينة صارت الى ما هى عليه : عن طريق أى نمط من أنماط العمليات والأسباب . إن مبدأ الاختيار الطبيعى يساعدنا على فهم النماذج الكائنة من النبات والحيوان ، كما أنه يزودنا كذلك بقدر محدود من قوة التنبؤ والتحكم فى أشياء مثل فلاحة البساتين وتربية الحيوان . أما القول بأن أساليب الفن الحالية خرجت الى حيز الوجود عن طريق عملية تطور لا طريق هبات مفاجئة من لدن الآلهة ، فهو مجرد تفسير مبتور سطحى لها حتى ولو كان صادقا ، لأنه يترك دون حل ، أو أنه ربما يستحيل عليه أن يحل ، كثيرا من المعضلات الأخرى ، مثل (كيف) و (لماذا) . ولكن التفسيرات الفرضية ، مهما كانت مبتورة أو جزئية ، يمكن أن تكون ذات فائدة من الناحيتين النظرية والعملية .

واختلط البحث الطويل فى تطور الفنون فوق ذلك ، بقضايا التقييم ،

وخاصة فيما يتعلق بالتساؤل عما اذا كان الفن الحديث أفضل من القديم . فالقول بأن الفنون تتطور قد يؤخذ فى بعض الأحيان على معنى اطراد التحسن بالضرورة، وهذا يثير طائفة من المسائل الاضافية، غير الأساسية بالنسبة لمسألة التطور الرئيسية . ولن نورد فى هذا الكتاب الا النزر اليسير عن (التقدم) وغيره من المسائل ذات القيمة ، فالبحث هنا معنى بالحقائق أساسا ، وبطبيعة ما حدث بالفعل ، وما هو حادث ، وما قد يحدث ، ولا يتعرض للبحث فيما اذا كانت مثل هذه الأحداث مرغوبا فيها .

وليس هدف هذا الكتاب مقصورا على مناقشة أن الفنون تتطور ، انه ليسعى كذلك الى القاء بعض الضوء على كثير من النظريات والمسائل المرتبطة به . مثل التأثير النسبى للعوامل الوراثية والاجتماعية والنفسية ، كما يبحث التعاقبات والمراحل المتماثلة فى شتى الفنون فى مختلف الثقافات .

وثمة سبب لاعادة بحث مسألة التطور فى الفن ، وهو أنه قد أتيحت الآن للفحص والاختبار مادة أغزر مما كان فى القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين ، وهذه تشمل قدراً أكبر كثيرا من نماذج الفن لدى الشعوب الكبرى فى شتى العصور وفى مختلف الأوساط . فقد كشف علم الآثار والأنثروبولوجيا ثروة من الثقافات القديمة والبدائية ، الى جانب المعلومات عن تاريخها وصنعها واستخدامها . وبالمثل فان الفنون البصرية فى المدنيات الراقية قد أرخت واستنسخت على أوسع مدى ، بغرض الدراسة . وجرى استقصاء خلفياتها وأسسها الثقافية . وترجمت الآداب القديمة والدخيلة و البدائية ، وفحصت و درست بالمثل ، بما فى ذلك كثير من الأدب الشعبى (الفولكلور) القبلى الذى لم يسبق تدوينه من قبل . وصورت الرقصات فى أفلام ، وسجلت الموسيقى الأجنبية والبدائية ، وعرف شىء عن الموسيقى القديمة فى اليونان والصين . وفى مائة العام الماضية تعرضت هذه الفنون لتغيرات عنيفة فى الثقافة الغربية ، وأضيف اليها فنون ثورية جديدة مثل

الفيلم . وتيسر المتاحف والمعاهد التعليمية الآن سبل الأبحاث المتقدمة فى كل الفنون وفى النظرية الجمالية .

وأجرى قدر كبير من الدراسة بالنسبة لفيض الفن المتزايد فى العالم ، ومعظمها على شكل أبحاث أو رسائل متخصصة . ولكن المادة الجديدة أغرقت العلماء و الباحثين ، الى حد أنها تجاوزت خطاهم ، فلم يستطيعوا أن يسايروها . وشيئا فشيئا تجد النماذج طريقها الى استعراضات تاريخ الفن والنظريات ، ولكن التركيب النظرى ، أو صوغ نظريات متفق عليها ، تخلف كثيرا الى الوراء . وينبغى علينا أن نعيد البحث فى مفاهيمنا السابقة عن الفن فى العالم وعن تاريخه ، فى ضوء الشواهد الجديدة .

الباب الأول

المسائل النظرية في تاريخ الفنون

الفصل الأول

طرق الكتابة فى تاريخ الفن

١ ـ (تاريخ الفن) بمعناه الواسع الذى يشمل الفنون البصرية والموسيقى ، والأدب ، والمسرح ، وغيرها

كثيرا ما يقتصر اصطلاحا «الفن» و «تاريخ الفن» على الفنون البصرية الساكنة ، مثل التصوير والنحت والعمارة .ولكنهما بالمعنى الواسع الذى نستعمله هنا ، بدلا من ذلك ، يشملان كذلك ، فنون الموسيقى والأدب وفنون المسرح كالدراما والباليه والفيلم ، وكثيرا غيرها .

ان «للفن» بوصفه اصطلاحا شاملا جامعا معانى كثيرة . واسوف نفهمه على أنه يشمل كل ألوان المهارة والانتاجات الثقافية التى تناقلها الناس ،والتى تستخدم عادة لأثارة الخبرة الجمالية المرضية . وقد يقصد الفنان أو لا يقصد،اليها قصدا واعيا . وقد يكون،أولا يكون،لها غايات أووظائف اضافية،والفن،من وجهة نظر الفنان هو محاولة من جانبه ليعبر للآخرين أوينقل اليهم شيئا من خبرته الماضية أو اتجاهاته ومشاعره وأفكاره الحاضرة ، ويجعلها محسوسة أو مجسمة بطريقة يمكن ادراكها . وفيما مضى كانت المهارات النفعية مثل التعدين والزراعة والحرب والطب تسمى (فنونا) ولكن الاستعمال الحديث يرجح ادراجها على أنها فروع للعلم التطبيقى والتكنولوجيا . ولكن لا يزال اصطلاح (الفن) يشمل ما يسمونه الفنون الصناعية النافعه ، مثل العمارة ،

والأثاث ، والفخار ، والملابس ، والدروع ، وطالما كان لهذه كلها وظائف جمالية — مثل الجاذبية البصرية بفضل التصميم والزخرفة — بالأضافة الى وظائفها النفعية . وتتميز بعض الفنون تبعا لوسطها أو مادتها ، وأسلوبها أو عمليتها ، وأشكال ووظائف منتجاتها (١) .

ان تعريف «الفن» الذى سنستخدمه تعريف خال من التقييم ، وفقا للاتجاهات العلمية الحالية فى علم الجمال . وليس لزاما ، حتى يعتبر الإنتاج عملا من أعمال الفن ، أن ينجح فى ادخال البهجة على الناس ، أوفى ايجاد خبرة جمالية كافية أو مرضية ، وليس لزاما ان يكون جميلا أو جيدا ، أو أصيلا ، أو قيما بأى شكل آخر ، فالعمل الفنى ، مثل الفنان ، قد يكون جيدا ، أو رديئا أو مستهترا . والتقييم بطبيعة الحال على جانب كبير من الأهمية ، ولكنه يمكن أن يتم عن غير طريق المفهوم العام «للفن» . فأى لون من الانتاج أو الأداء يمكن أن يندرج تحت « الفن » اذا انتسب الى أى نمط يستخدم عادة للوظائف الجمالية ، مثل القصائد والرسوم والتماثيل والأغانى والرقصات . فالوشم الذى انحط شأنه فى أيامنا هذه ، فن ، بهذا المعنى الشامل ، والصورة التى يرسمها همجى أو طفل أو مجنون يمكن أن تكون قطعة من الفن ، رغم أنها قد لاتكون بالضرورة جيدة . وهذا المعنى المحايد «للفن » يجيز لنا أن نفرد ركاما من المادة للبحث و الدرس أكثر موضوعية ، مما لو كان علينا أن نبرر أن أى نموذج جيد أو جميل .

و بهذا المعنى تشمل مادة تاريخ الفن كل الأعمال الفنية . وتثور أسئلة كثيرة فاصلة ، عما اذا كان هذا الشيء يمكن أن يندرج تحت اسم « الفن » ، مثال ذلك طرف الحربة الحجرية الذى صنع بعناية من أجل تصممه ومنظره ، فوقما تتطلبه فاعليتها النفعية .

---

(١) ان تعريف مصطلحات مثل «الفن» ، «كاف أو مرض» ، «الخبرة الجمالية» وغيرها ، مشكلة طويلة الامد فى علم الجمال وعلم النفس . ولم نبحث بحثنا مستفيضا فى هذا الكتاب . ويمكن للاستزادة ، الرجوع الى «الفنون وعلاقاتها المتبادلة» The Arts and their Interrelations تأليف T. Munro نيويورك ١٩٤٩ .

و يوجد بين المادة الاضافية فى تاريخ الفن ، مفاتيح لمغاليق كل عمل من أعمال الفن ، من حيث تاريخ العمل ، ومكان نشأته ، ومؤلفه (فردا كان أو جماعة) ، ومن حيث أسلوبه ، و المادة التى صنع منها ، واشتقاقه ، ووظائفه ، وعلاقته ببيئته الطبيعية والاجتماعية والثقافية ، وما كان له من معنى وأهمية لدى أولئك الذين صنعوه ، واستخدموه حينئذ ، وأثره فيما جاء بعده من فن وثقافة ، ممايغير المواقف المتعاقبة منه .

٢ ـ تواريخ الفن المتخصصة الشاملة

فى الأزمنة الحديثة ، أصبح الفن ، بالمعنى الجمالى ،يعتبر مجالا ثقافيا متميزاً، ونشاطا ونمطا من أنماط الانتاج،ويوجد الآن للفن عامة ، ولكل فن معين ، مؤرخوه المتخصصون الذين يحاولون أن يرووا قصة هذا الخيط أوذاك فى العملية الثقافية . فالمؤرخ الذى يتناول الخزف أو النسيج فقط ، لابد أن يكون ، بشكل ما أكثر تخصصا من ذلك الذى يحاول أن يعالج كل الفنون ، أو كل الفنون البصرية . وفى سبيل المعرفة الدقيقة الخبيرة يحاول معظم المؤرخين اليوم أن يتخصصوا كذلك فى عصر معين وشعب معين ، فى نطاق فن واحد بذاته : مثال ذلك رسم المنمنمات **miniatures** عند الكارولنجيين ، أو العمارة فى عصر الجمهورية الرومانية. ومن ناحية أخرى يشتد الطلب على المزيد من النصوص التاريخية الجامعة ، وعلى الموجزات ، والشروح المبسطة من أجل طلبة المدارس والقراءة العامه الجماهيرية .

وقد يكون مؤرخ الفن ،فى الجزء من الموضوع الذى يعالجه ، حريصا دقيقا فيما يتعلق بالحوادث التفصيلية والآثار المسببة . أما خارج نطاق الجزء الذى يعالجه فان معلوماته تكون عادة أكثر غموضا . ولقد حدث فى مجال الدراسات المتخصصة لتاريخ الفن ، تقدم كبير فى تحويل التركيز على الروايات السطحية عن حياة الفنانين والموضوع البارز لفنهم ، الى التركيز

على تحليل الأساليب الفردية وأساليب الفترة ذاتها ، والى تفسير أعمق للفن ، على أساس شخصية الفنان وبيئته الثقافية . وتقتضى دراسات الأساليب التاريخية قدرا من التعميم فى السمات والاتجاهات التى تتضمنها ،ولكن يمكن أن تكون هذه الدراسات على نطاق ضيق نوعا ، مثل صور المناظر الطبيعية فى هولنده فى القرن السابع عشر. كذلك فان دراسة الأيقونات Icons وهى جانب من جوانب تاريخ الفن تطلق الى درجة معينة احكاما عامة على المعانى الرمزية والمحتوى التمثيلى لطراز معين من الصور. وقد تغطى مجالا واسعا من الصور الدينية البوذية ، وقد تركز على تفسير أو شرح تمثال واحد فحسب : وهى تلحظ التغيرات التاريخية ، ولكنها لاتتناول كل الجوانب فى تاريخ الفن .

وان مثل هذه الدراسات الوسيطة ليتسع مداها فى مجال الفن القائم بأسره وهى تزودنا بمادة هامة للشرح والتفسير . ولكن المحاولات المبذولة لمعالجة فن العالم ، ككل ، على أساس النظريات ، قليلة ومتباعدة . وبذل المؤرخون الأمريكيون والبريطانيون قليلا من الجهد لربط الأساليب الخاصة والفترات المعينة من الوجهة النظرية ، على أساس [illegible]عات أو اتجاهات واسعة النطاق ، متضمنة العوامل المسببة والتعاقبات المتكررة . ان المؤلفات التى تتضمن استعراضات عامة واسعة تؤدى هذا الغرض ، على حين أنها لاتزيد على سرد الأحداث فى ترتيب زمنى : مولد الفنانين المتعاقبين ، وأعمالهم وموتهم ثم ظهور فترات الابداع والخلق وانقضاؤها فى مختلف البقاع . وفى السنوات الأخيرة ظهرت كتب قليلة مثل «مبادىء تاريخ الفن » تأليف هنريخ ولفلن (١) . وقد نجحت هذه الكتب فى توجيه نظر الدارسين الناطقين بالانجليزية الى المسائل العامة فى التغيرات الأسلوبية ، فى نطاق واسع يشمل شتى الفنون .

---

(1) Heinrich Wolfflin, «Principles of Art History»

٣ ــ بعض وجهات النظر فى الاختيار والتوكيد
« الأماميات والخلفيات »

من الميسور ، فى تاريخ كل فن ، التصوير أو الدراما مثلا ، تتبع تعاقبه مستمر إلى حد ما للأحداث ، من أقدم البدايات المعروفة ــ ولن يكون متصلا اتصالا دائماً ، لأن مشهد أعظم النشاط الخلاق ينتقل من مكان إلى مكان ، وتتخلله فترات ينعدم فيها الانتاج نسبياً ، وغالباً ما تسير فترتان أو ثلاث فترات متعاقبة ، منفصلة جغرافيا ، فى آن واحد ، كما هو الحال فى الفنون البصرية ، فى الصين ، وبين هنود أمريكا الوسطى (المايا Maya) وفى بيزنطة ، حوالى القرنين السابع والثامن الميلاديين . وقد تنتج مثل هذه التعاقبات المحلية إلى حد ما ، كما حدث بالنسبة للصينين واليابانيين ، وبالنسبة لليونان والرومان ، ،وبالنسبة للايطاليين والفرنسيين . أما العمليات المتصلة المتزامنة فلا يمكن وصفها بوضوح فى الوقت نفسه،فإنه يجدر بالمؤرخ عادة أن يتعقبها ، الواحدة بعد الأخرى ، فقد يروى قصة التصوير فى أوربا إلى تاريخ معين ، ثم يعود أدراجه إلى الشرق ، وإلى زمن قديم ، ليروى قصة فن التصوير فى الصين .

ومهما يكن من أمر الحقل الذى يعمل فيه ، فإنه ينزع إلى أن يرى تاريخه من الزاوية المفضلة أو الأثيرة لديه ، من حيث الزمان والمكان والثقافة ، ليركز على ما يبرز أمامه على أنه أعظم أهمية . فإن مؤرخاً شرقياً مثل نهرو ، ينظر إلى التاريخ من زاوية مختلفة نوعاً عن الزاوية التى ينظر منها مؤرخ من الغرب . فإذا كان مجال الإنسان محصوراً فى فن معين ، كالموسيقى مثلا ، فإنه ينزع إلى إبراز أحداثها الهامة على أنها أساس الحبك والأحداث فى مسرحياته فكبار ملحنيها هم عنده ، أبطاله ، وروائعها وأداؤها لأول مرة هى فى نظره أحداثه الأساسية،ومنافساتها ومخاصمات النقد فيهاهى بالنسبة إليه عنصر الصراع

ومنذ عهد ليس ببعيد ، كان من الميسور رواية تاريخ فن من هذه الفنون ، بوصفه سلسلة مستقلة من الأسماء والأزمان وعنوانات الأعمال الفنية والمؤلفات،

ولكنا نتطلب الآن مزيداً من « خلفية المادة ، » ومن « خلفية ثقافية » . فني أى تاريخ مسهب لأى فن ، توضع عادة ، قبل سرد الأحداث فى مكان وزمان معينين ، مقدمة قصيرة تصف واقع سائر الفنون وأحوالها فى نفس العصر ، كما تصف الأحداث السياسية والاجتماعية البارزة ، وفى ضوء مثل هذه الخلفية الثقافية يحس المرء بأن شخصيات القصة ووقائعها يمكن إدراكها بشكل أكمل وأوفى . و « الخلفية » عند مؤرخ الموسيقى (مثل التصوير فى عصر مونتفردى Monteverdi) تكون « أمامية » عند مؤرخ آخر . فنى تاريخ التصوير فى فرنسا فى القرن الثامن عشر يحتل لويس الخامس عشر وفولتير ورامو Rameau الخلفية ، على حين يسود واتو Watteau ، وفراجونار Fragonar وتشاردان Chardin ، وبوشيه Boucher الأمامية . وإن مؤرخى الموسيقى ليعتمدون على مؤرخى التصوير فيمن ينصحون بهم من المصورين ليكونوا الخلفية الثقافية للموسيقى ، والعكس بالعكس . ولما كان كل مؤرخ يبذل غاية الجهد فى الاطلاع على ما كتبه المؤرخون الآخرون فى مجالات الفنون الأخرى فى فترة معينة ، فلا بد أن يتوفر لهم جميعاً فهم هذه الفترة فهماً أكمل وأوفى ، ودون تحيز .

وفى تاريخ أى فن من الفنون ، تشكل الأحداث والأحوال الاجتماعية والاقتصادية جزءاً من « الخلفية الثقافية » لكل طراز أو أسلوب ، ولكل تغير فى الطراز أو الأسلوب . وكذلك فى التاريخ الاجتماعى والاقتصادى تشكل أحداث الفن جزءاً من الخلفية الثقافية ، رغم تجاهلها فى الكثير الغالب . فلا مراء فى أن الفن يمكن أن يؤثر فى العوامل الاجتماعية والاقتصادية والنفسانية ، كما يتأثر بها .

وعلى مر الأيام، يغير المؤرخون آراءهم إلى حد ما، بالنسبة لأى الشخصيات وأى الوقائع تكون على أعظم جانب من الأهمية للخلفية والأمامية كلتيهما . وأخذ ظل أشخاص الملوك والملكات ، إجمالا ، يتقلص من رواية التاريخ الثقافى . وازداد الاحترام والتقدير للشخصيات الغامضة الوهمية المجهولة

فى الغالب ، مثل الشعراء والفنانين الذين أبدعوا الملاحم الهومرية ، والأنغام الموسيقية ، «ومنمنمات» العصور الوسطى . وازداد التركيز على القوى غير الشخصية مثل نشوء طبقة وسطى فى المدن .

وجدير بالذكر أن نفس معايير «الأهمية» التى يقوم عليها الاثبات أو الاستبعاد ،ويقوم عليها تفاوت درجات التركيز ، تتغير من عصر إلى عصر. فهى ، من ناحية ، مقاييس القيم الجمالية تقاس بها عظمة الفنانين وعظمة الأعمال الفنية والأساليب ، ومن ثم يكون أبها أجدر بالدراسة الدقيقة ؛ وهى من ناحية أخرى تشير إلى الأحكام التى تصدر بالنسبة للأسبقية الزمنية والأصالة . كأن يحدد أى الفنانين كان أول من صور أو صمم بطريقة معينة . وهى من ناحية ثالثة بمثابة تقديرات للتأثير النسبي : (أ) فى نطاق فن معين ، مثل تأثير جيورجيون على تشيان [1] ، (ب) بين مختلف الفنون ، مثل الموسيقى والشعر (جـ) بين الفن وغيره من العوامـــل الثقـــافية مثل تأثير أبحاث أرسطو فى الشعر والجمال على المسرحية الفرنسية ، أو تأثير بطلميوس والنظام الاقطاعى على الطبقات السماوية (دانتى). ويركز بعض المؤرخين على تأثير البيئة الطبيعية ، وآخرون على أثر البيئة الثقافية ، كما يركز فريق ثالث على أثر المعلمين والتقاليد، فى فن كل فرد . وفى تفسير التغيير فى الطراز أو الأسلوب ، يركز بعض المؤرخين على البنية والنزعة النفسانية الموروثتين ، وبعضهم على التأثير العائلى المبكر ، كما يركز آخرون على دور الفنان الفرد ، ومنهم من يركز على دور الفن الماضى ، ويلح فريق آخر على العوامل الاجتماعية والسياسية والاقتصادية .

واتجهت دراسة تاريخ الفن ، اجمالا ، إلى الاستزادة من التخصص ، فى فن معين كما مارسته فئة قليلة من الفنانين ، فى فترة من الزمن قصيرة نسبياً . ويغلب على الدراسات العلمية العميقة أن تكون من هذا الطراز ،

---

(1) Giorgione ١٤٧٨ – ١٥١١ Titian ١٤٧٧ – ١٥٧٦ مصوران من فينيسيا –

على حين أخرجت استعراضات أوسع وأشمل ، لتسد بعض الحاجة ، ومثل هذه تكون موضع التقدير إذا قام عليها علماء قديرون . ويتجه النوع الأول إلى التحليل الموضوعى للأعمال الفنية والأساليب والحركات . وهو يستخدم بكثرة الوسائل العلمية ، بما فيها العلوم الطبيعية والعلوم الاجتماعية ، وعلم النفس ، لوصف وتفسير الأحداث والانتاجات بشكل أدق وأوسع مغزى .

وكان الاتجاه إلى العلوم والتخصص فى كتابة تاريخ الفن ، اتجاهاً بعيداً فى جملته ، عن المداخـــل الأدبية والفلسفة. وظل الهدف الذى يسيطر على العقول ، هو « الدراسة السليمة » ، التى رؤى فيها اكتساب المعرفة المستفيضة القائمة على الحقائق .

٤ ـ الحاجة الى الدراسات النظرية فى تاريخ الفن

كان النقص النسبي فى التطور الحديث (فى دراسة تاريخ الفنون) يتمثل فى الحاجة إلى مزيد من المدخل النظرى ، سواء فى الناحية الفلسفية أو العلمية . وإن من أسباب هذا النقص ، هى تلك الموجة العارمة من الشك فى فلسفات التاريخ التى سادت كل فروع البحث والعلوم الاجتماعية ، بل حتى الفلسفة نفسها . وثمة سبب آخر هو التخصص فى التعليم العالى الذى إذا دخل الطالب فيه مجال الفن ، فإنه ينزع إلى التضحية بكل تدريب علمى وفلسفى. وحين يصبح فيما بعد معلماً أو كاتباً فمن المرجح أن يزداد تخصصه فى حقل معين من حقول الفن يختاره هو ، ومن ثم لا يتيسر له قط الإلمام بالعلوم الثقافية إلماماً وافياً . وبديهى أن الكتابة فى تاريخ الفن بطريقة علمية أو نظرية تكون أجدى ، لو أنه ألم بأسس الفلسفة والمنطق ، والجماليات ، وعلم النفس ، والأنثروبولوجيا وعلم الاجتماع ، والتاريخ العام للحضارة . وإن الافتقار إلى هذه المعرفة الأولية ليضعف إلى حد كبير من كتابة تاريخ الفن فى الوقت الحاضر . وهذا أوضح ما يكون ، لا فى الاستناد المبتور أو غير الكافى إلى الخلفيات الاجتماعية

والثقافية للفن فحسب ، بل انه واضح كذلك فى فقر المفاهيم العامة والوسائل لتحليل الطرز الفنية ، وفى النزوع إلى فروض ساذجة ، فيما يتعلق بقيمة الفن ، ونفسية الفنانين ، وما يتصل بكل ذلك من موضوعات ، وقد يظهر أحياناً فى البيانات الجازمة عن أصالة الفن وتحديد تاريخه وأصله والمعانى الرمزية فيه ، ودون أن ينهض دليل كاف على شىء من هذا . ومن ثم فكثيراً ما تكون كتابة تاريخ الفن فى الوقت الحاضر مقصورة على مجرد سرد حقائق عن أعمال فنية وفيرة ، وذكر ثبت بمراجعها دون التعمق فى خلفيتها الثقافية أو التعمق فى التفسير السيكولوجى .

ومذ كان المدخل الفلسفى لتاريخ الفن يتطلب مصادر علمية واسعة وثقافة شاملة ، كما يتطلب المران والاهتمام بالفلسفة نفسها ، فإن هذا المدخل الفلسفى نادر فى وقتنا الحاضر . والواقع أن الكتابة الفلسفية لتاريخ الفنون ، قد عوقها التقدم غير المتكافىء الذى حققته الدراسات التاريخية فى مختلف الفنون . وتختلف من بعض الوجوه دراسة الأدب ، بوصفه فناً عالمياً ، عن دراسة الفنون البصرية ، بسبب حواجز اللغة . وكان مفهوم تلك الدراسة عن الأساليب التاريخية أقل وضوحاً بكثير ، وكانت الدراسة التجريبية للموسيقى العالمية شاقة أومستحيلة،حتى ظهرت تشكيلة عظيمة من تسجيلات الحاكى (الفونوغراف). وكان نتاج الأدب والموسيقى والرقص، فى جملته ، عرضة للضياع أو الدمار . وليس لدينا إلا اليسير من المادة التى نقارن عن طريقها الآداب والموسيقى غير المكتوبة فى عصر ما قبل التاريخ ، بالتطورات المعاصرة معها فى النحت والعمارة والصناعات اليدوية .

وما أحوجنا اليوم إلى نمط من الكتابة التاريخية، يكون وسطاً بين التخصص الضيق والشمول العام فى التاريخ ، نمط يغامر ، إلى حد معقول ، بالافاضة فى الشرح والتفسير دون الادعاء بمعالجة كل فنون العالم فى صيغة واحدة ، نمط يربط ربطاً متبادلا بين عدد يسير من الخيوط فى التاريخ الثقافى ، مثل

الموسيقى والفلسفة ، أو التصوير والعلوم الفيزيائية والأحوال الاقتصادية ، دون أن يحاول نسج الخيوط كلها نسجاً محبوكاً ، دفعة واحدة .

٥ ـ علم الجمال المقارن
« مورفولوجيا الشكل والأسلوب » (١)

زاد إلى حد كبير فى الأزمنة الحديثة ، الاهتمام بالمدخل العلمى فى علم الجمال بوصفه متميزاً عن الأفكار التقليدية فى الجمال ، ذلك أنه لم يفقد الصلة بالفلسفة فى استخدامه المناهج والمصادر العلـــمية على نطاق واسع . وكان علاجه للفن نظرياً ، ولكن يضطرد اعتماده على المعرفة بتاريخ الفن ، بقدر ما يحاول أن يكون تجريبياً استقرائياً ، أكثر منه لفظياً ذهنياً محدوداً ، متعلقاً بالمفاهيم . ولا يستطيع أولئك الذين يريدون أن يطوروا « الجماليات » ، كعلم ، أن يتجاهلوا النواحى الوراثية والتاريخية فى موضوعهم ، أعنى دور الفن فى التاريخ الثقافى للانسان ، ومن المرجح أن العلاج الفلسفى لتاريخ الفن ـ سواء جعل موضوعاً مستقلاً : فلسفة تاريخ الفن ، أو فرعاً من تاريخ الفن أو علم الجمال ـ نقول من المرجح أنه سوف يتطور ، فى المستقبل كجزء من التوسع العام فى تطبيق النهج العلمى على كل الدراسات فى الحقل الثقافى .

إن علم الجمال والتاريخ والأنثروبولوجيا تأخذ جميعاً على عاتقها مهمة البحث والاستقصاء فى الفنون ، وربما أفادت فى أن نتعاون معاً فى كثير من المشاكل المشتركة ، ولكن الباحثين فى أى مجال بعينه لا يعنون كثيراً بما يكتب الباحثون فى سائر المجالات وبما يفكرون فيه . إن جهل المرء بالتطورات الجديدة فى أى مجال آخر غير مجاله ، قد يحرجه احراجاً خطيراً ، أو يوقعه فى مأزق خطير . وقد يفيد مؤرخو الفن الذين يوسعون دائرة اهتمامهم ، فائدة عظمى من الأبحاث الحديثة فى الأنثروبولوجيا ، والعكس صحيح .

---

(١) Morphology ـ علم التشكل ـ دراسة بنية أى شىء وشكله .

وغالباً ما يتجاهل علماء الجماليات كلا الفريقين : مؤرخي الفن وعلماء الأنثروبولوجيا ، كما يتجاهلهم هؤلاء بدورهم .

وفى الماضى خصص علم الجمال وقتاً طويلا للتأملات المبهمة فى الجمال والقيمة الجمالية ، من وجهة نظر ميتافيزيقية خارقة للطبيعة (فوطبيعية) . أما فى السنوات الأخيرة فقد أخذ يتحول إلى أهداف العلم التجريبي وطرائقه معالجاً ، بطريقة وصفية أكثر ، ظواهر الفن وما يتصل بها من أنماط السلوك، والخبرة . وإنه ليؤكد توكيداً أقل من ذى قبل ، على مفاهيم الجمال والذوق السليم ، ويحاول بدلا من ذلك، أن يجمع المعلومات من كل المصادر ، عن طبيعة الفن وتنوعاته ، ومكانها فى التجربة الإنسانية فى مختلف الأزمنة والأمكنة . ولا يزال يعنى بمسائل القيمة ، ولكن يحاول أن يتناولها عن طريق الفهم المبنى على مزيد من الحقائق . ويعتمد فى ذلك اعتماداً كبيراً على تاريخ الفن وعلم النفس .

ويختلف علم الجمال الحديث ــ شأنه شأن سائر العلوم وفروع الفلسفة ــ عن تاريخ الفن فى أنه يرتب مادته واستنتاجاته على أساس نظرى ، لا تسلسل زمنى . وهو يفعل ذلك عن طريق الأنماط والاتجاهات المتكررة ، والعوامل والأشكال المتواصلة فى نتاج الفن ، وسلوك الإنسان نحوها .

ويطلق على أحد فروع علم الجمال المعاصر اسم « مورفولوجيا الجمال » وهذا يدرس أشكال الفن فى مختلف المجالات : من الصور إلى القصائد والسيمفونيات والباليه والأفلام من حيث الصوت واللون . وليس هدفه من ذلك هو التقييم ، بل تحليل النماذج ومقارنتها من حيث مكوناتها وتركيبها ، ومن ثم يستنبط تصنيفاً للأنماط والمنوعات الرئيسية (١) . وإنه ليأمل أن يلعب ، إلى حد ما ، فى استقصاء الفنون دوراً مثل الدور الذى لعبه علم مورفولوجيا

---

(١) للاستزادة من هذا الموضوع انظر T. Munro فى كتابه «Toward Science in Aesthetics» نيويورك ١٩٥٦ . الفصول ٤ ، ٥ ، ٦ »

الحيوان والنبات فى علم البيولوجيا، منذ عهد عالم النبات السويدى Linnaeus (القرن الثامن عشر) . وقبل أن تنمو نظرية التطور العضوى على أساس تجريبى ، كان من الضرورى أن يكون هناك تصنيف منسق لأشكال النبات والحيوان . إن عالم النبات الذى يرى كل صورة الأنماط ذوات العلاقات المتبادلة منشورة أمامه فى وضوح ، لا يسعه الا أن يرى كيف تشابكت وتداخلت هذه الأنماط وكيف تنوعت بين ما هو بسيط وبين ما هو معقد . ومن هنا كان على قيد خطوة واحدة ، واو أنها خطوة شاقة وحدث خطير هام ، نحو فكرة التغير من نمط إلى آخر ، من الأبسط إلى ما هو أكثر تعقيداً ، وفى عبارة موجزة ، نحو نظرية التطور (١) .

وفى محاولتنا لوصف الفنون ، ليس لدينا حتى الآن ، مورفولوجيا منسقة مشتقة على أساس تجزيبى من أنماط تركيبية ، ولا تصنيف للأشكال والأساليب . وليس هناك مجموعة ألفاظ مشتركة ، ولا مجموعة مفاهيم لوصف ومقارنة نماذج مختلف الفنون والأساليب ، ولا تزال أوصاف الأشكال والأساليب الفنية متشبعة بتقيم ذاتى وافتراضات ميتافيزيقية غامضة أحياناً عن روح الفن التى لا يمكن وصفها ، وتنتهى هذه الأوصاف شيئاً فشيئاً إلى الموضوعية العلمية التى نادى بها تين Taine (٢) منذ عهد بعيد . والمأمول أن يؤدى جهاز مفاهيمى للتحليل الوصفى للأشكال والأساليب فى مختلف الفنون ، يطبق على كل ظواهر الفن فى الماضى والحاضر ، أن يؤدى فى هذا المجال ، ما أداه جهاز مماثل لعلم (البليونثولوجيا) (٣) وعلم النبات وعلم الحيوان فى القرن الثامن عشر . إننا إذا استطعنا أن نبسط أمام أعيننا

(١) انظر ما قاله Gottfried Sempler من الحاجة الى دراسة لرموز الفن ، شبيهة بما قام به Cuvier . فان المرء يستطيع تتبع الطرز الاساسية فى « المراحل المتعاقبة حتى ذروة تطورها » كما قال Kleine Schriften ١٨٨٤ ص ٢٦١ . اقتبسها A. Hauser فى « فلسفة تاريخ الفن » ص ١٤٦ ».

(٢) ابوليت أدولف تين : مؤرخ وناقد فرنسى ١٨٢٨ – ١٨٩٣ .

(٣) Paleontology علم يبحث فى أشكال الحياة فى العصور الجيولوجية السالفة كما تمثلها المتحجرات او المستحاثات الحيوانية والنباتية .

الأنماط الرئيسية والفرعية للشكل الفنى فى ترتيب منظم ، فإنه من الميسور عندئذ أن يصبح عمل مخطط لعلاقاتها الزمنية والوراثية ، أمراً أكثر تحديداً وتنظيما . ولقد أوجزنا فى هذا الكتاب بعض الخطوات التى يمكن اتخاذها فى هذا السبيل .

٦ ـ متاحف الفن والترتيب التاريخى

هناك فى الوقت الحاضر قليل من متاحف الفن — إذا كان ثمة شيء منها على الاطلاق — مرتبة ترتيباً تاريخياً متسقاً . وهذا يعنى أن تكون كل القاعات والمعروضات الخصوصية أو الشخصية مرتبة فى نوع من أنواع التسلسل التطورى ، بغية أن يتجه الزائر إلى رؤيتها فى هذا الترتيب ابتداء مما قبل التاريخ إلى المعاصر . ويمكن بعد ذلك أن تفسر البطاقات والخرائط والبيانات الحائطية أزمانها وعلاقاتها التاريخية . وقد استخدمت التعاقبات التطورية ، على نطاق ضيق ، فى متاحف التاريخ الطبيعى ، كما هو الحال فى شرح سلسلة سلالة الحصان ، كذلك فى متاحف الاثنولوجيا (علم الأعراق البشرية) لتبرز الحقب الثقافية المتعاقبة ، كتلك التى فى بيرو والمكسيك . ولكن هذه الطريقة لم تحظ بترحيب كبير فى متاحف الفن على أية حال . (١)

ولا يرجع هذا إلى الافتقار النسبي إلى الاتجاه التطورى فى الفنون البصرية فحسب ، بل يرجع كذلك إلى عقبات خاصة تواجهه فيها . ولسوف تكون مصاعب الترتيب التاريخى الدقيق وعيوبه جسيمة . فإنه ينطوى من ناحية ، على تحطيم النظام الحالى للأقسام : فى بعض المتاحف يرأس كل قسم فيها متخصص ، فى هذا الفن أو ذاك ، مثل التصوير والنسيج ، وفى البعض الآخر يقوم التقسيم على الأقاليم أو العصور الرئيسية ، مثل الشرق الأقصى وأوربا فى العصور الوسطى . ثم إن هذه الطريقة تقتضى وضع كل النماذج المتعاصرة

(١) عندما كان الكسندر دورنى .Alexander D مديرا لمتحف هانونر، قام بتجربة بعض الترتيبات والتفسيرات التطورية ،انظر كتابه The Way Beyond Art نيويورك ١٩٥٨ .

من كل الأماكن أو النتاجات المفروض أنها من مراحل ثقافية متناظرة ، جنباً إلى جنب فى خليط محير ، كما تخلق مسائل نظرية مربكة متعلقة بالمنشأ والأثر ، وذلك فى ترتيب تعاقبات الأساليب . وقد يكون من العسير دراسة تاريخ فن معين ، أو مقارنة نماذج من نمط معين ، دون اعتبار للترتيب الزمنى. ولمثل هذه الأسباب نجد أن الأسلوب التاريخى لا يتبع إلا لحد محدود كما هو الحال فى تسلسل قاعات عرض الآثار المصرية فى متحف مترو بوليتان فى نيويورك . ومهما يكن من أمر ، فإن مثل هذا الايضاح للتعاقب التاريخى فى الفنون ، حتى على نطاق ضيق يمكن أن يساعد على خلق اتجاه تاريخى .

وفضلا عن اغفال متحف الفن الترتيب التاريخى فى تنسيقه العام ، فإنه مضطر كذلك إلى أن يفصل معروضاته عن خلفيتها الأصلية الجغرافية والاجتماعية والثقافية . وقلما يحاول المتحف أن يهيئ فهماً كبيراً لهذه الخلفيات عن طريق عروض متصلة بارزة للعيان . ومن ثم ينزع إلى تكوين مفهوم العمل الفنى ، وكأنه شيء منعزل ، قائم بذاته ، منفصل عن مجرى التاريخ الثقافى ، غير متصل بأحداث المجالات الأخرى . ومن ثم فإن الطالب أو المؤرخ الذى ينشد نظرة أوسع لتاريخ الفن بوصفه جزءاً من التطور الثقافى، يجدر به أن يحاول إعادة ترتيب الأجزاء لنفسه، مع الاستعانة بما يمكن أن يعثر عليه من كتابات قليلة فى الموضوع .

٧ ــ كتابة التاريخ

بين المتخصصة والعامة والسطحية والفلسفية

إن لكلمة « تاريخ » معنيين شائعين ، ويدل المعنى الأول على كل الأحداث الماضية ، وبخاصة فى حياة الإنسان على الأرض ، وربما الأحداث المستقبلة كذلك، ومن ثم نقول : « كان للصين تاريخ طويل » و « ان مستقبل تاريخ الإنسان أمر لا يمكن التنبؤ به » . أما المعنى الثانى ، وهو أكثر حرفية ،

فهو كتابة التاريخ ، أو السجل المدون لهذه الأحداث ، وهو يشير إلى محاولات الكتاب ، من أمثال جيبون ، لسردها وتفسير طبيعتها ، وتسلسلها وأسبابها ، أما مجرد ثبت الأحداث ، كما هو موجود فى الحوليات والصحف والمذكرات ، فهو مادة التاريخ ، لا التاريخ نفسه ، الذى يستلزم مزيداً من التنظيم والشرح المستمرين . كذلك يفسر بعض المؤرخين أحداث الماضى ، على أساس من الأخلاق ، ويستخلصون منها الحكمة والعبرة لمستقبل السلوك فى الحياة . ولكتابة التاريخ دوافع كثيرة ، منها تخليد ذكر عظماء الرجال وتمجيد أعمالهم ، وتبرير « طرق شرائع الله » (١) للإنسان ، وتفسير الحضارة الحديثة فى ضوء أصولها الأولى .

وقد يفرق أحياناً بين عصر التاريخ وعصر ما قبل التاريخ ، على أساس الوقت الذى بدأ فيه تدوين التاريخ ، أو بدأت فيه الكتابة ، ولكنه فى النطاق الأوسع يشمل أيضاً عصر ما قبل التاريخ ، بل كذلك تسلسل الأحداث على الأرض قبل أن يظهر الإنسان على المسرح . ومذ كان « التاريخ » هو جماع العملية الكونية ، على مدارج الزمن ، فإنهم يجعلونه أحياناً مرادفاً « للتطور » بصفة عامة .

وتقوم كل كتابة التاريخ على الاختيار أو الانتقاء ، لأنه من المتعذر ، كما أنه من غير المجدى ، تسجيل كل الأحداث الماضية . ومهمة المؤرخ هى أن يختار أهم الأحداث ومجرياتها وتسلسلها ، وينبغى عليه أن يعتمد فى هذا على مستوى الأهمية ، وهى مستويات ذاتية ، نوعاً ما ، يحددها نمط الثقافة الذى يعيش فيه ، كما تحددها اتجاهاته الشخصية الخاصة ، فهو لا يختار ما يبدو له أنه هام بصفة عامة فحسب ، بل ما يبدو أنه هام فى مجاله الخاص . ومن ثم فإن تاريخاً للاقتصاد يحاول أن يتتبع مجموعة واحدة من الخيوط عبر العصور

---

(١) « يا لعمق غنى الله وحكمته وعلمه . ما أبعد احكامه عن الفحص وطرقه عن الاستقصاء » (رسالة بولس الى أهل روميه ـ الاصحاح ١١ ـ العدد ٣٣) .

المتعاقبة ، كما يحاول تاريخ للأديان تعقب مجموعة أخرى متباينة ولكنها مرتبطة ، كما يحاول تاريخ للزواج مجموعة ثالثة ...

والفن بصفة عامة ، كما رأينا ، مجموعة واحدة معقدة من الخيوط ، يجب تتبعها فى جماع تعاقب للأحداث ، وفى هذه المجموعة يشكل كل فن معين ، فى حد ذاته ، مجموعة أصغر . ولا تقع الأحداث فى خيوط أوتعاقبات متميزة مستمرة تماماً . بل إن المؤرخ يشكلها فى روايته عن طريق فصل أحداث من نوع معين عن سياقها ، ووصفها على التعاقب . والواقع أن الحقائق نفسها تهيئ نوعاً من الأساس لهذا التنظيم القائم على الاختيار . ولكن السرد التاريخى لابد أن يبالغ فى ترابط أو اتصال تعاقبات معينة ، وبعزلها نوعاً ما ، لا عزلا كاملا ، عن سائر التعاقبات المرتبطة بها .

وكانت كتابة التاريخ القديمة (هيرودوت مثلا) مزيجاً من سرد الحقائق والخرافات والأساطير والحكايات الخيالية . أما التاريخ الحديث فإنه يحاول أن يكون حقيقياً صادقاً ، ولكن لا مناص من أن يتضمن بعض روايات وتفسيرات يثور حولها الجدل ، وكان فى أول أمره سياسياً حربياً ، إلى حد كبير ، وقفا على مآثر الملوك والجيوش . وركز فى بعض الأحيان على الأحداث الدينية ، شأنه شأن التوراة . ومن هذه الناحية كان متخصصاً بطريقة معينة ، يلتقط من الأحداث والأشخاص ما يبدو أنه على أعظم جانب من الأهمية فى العصر الذى عالجه . أما فى الأزمنة الحديثة فقد أولى التاريخ قدراً أكبر من العناية للأحداث غير الشخصية : الاجتماعية والاقتصادية والفكرية والفنية ، وإلى أفراد من مرتبة متواضعة ، ويحاول مؤرخ الثقافة أن يكون أقل تخصصاً ، وأكثر شمولا وأعم نظرة ، حين يتقصى آثار التشابك والترابط فى عديد من الخيوط التاريخية ، خلال سلسلة من العصور والأصقاع والشعوب ، ولكنه فى المجال العام للتاريخ ، يعتبر بدوره ، نوعاً من المتخصصين :

وفى التاريخ ، مثل غيره من الموضوعات ، يمكن دائماً « التخصص » فى « التعميم » مثال ذلك المقارنة بين المدنية اليونانية والرومانية ، أو الفن الصينى واليابانى ، أو وصف فترة بعينها فى عبارة عامة ، كما فعل جيبون فى مقارنة رومه فى عصر الانطونينيين وما بعده . ومثل هذه الكتابة التاريخية ، إذا أتقنت فى دقة وفطنة وبصيرة نافذة ، يمكن أن تهيء استنارة عميقة ، ولكنها أكثر تعرضاً للجدل من تلك الكتابة الحذرة المحصورة فى حدود ضيقة من الحقائق الواقعية ، والتى لا تغامر بذكر أية قضية أو رواية متنازع عليها ، خشية الوقوع فى خطأ . ولا تصبح كتابة التاريخ ، بالضرورة ، أكثر ضحلا أو عمقاً إذا وسعت مجالها ومداها . فإن مقالا قصيراً فى موسوعة ، يدبجه مؤرخ جيد، قد يدعو إلى الاعجاب على أنه خلاصة موجزة للأساسيات . والمدى الأوسع يتطلب عادة اعتماداً أكبر على المصادر الثانوية . وقد يختار المرء حيزاً صغيراً إلى حد معقول من المكان والزمان ، ويبرز فى نطاقه تشابك خيوط كثيرة . وهذا العمل إذا تيسر إحكامه واتقانه ، يميل إلى أن يجعل التاريخ فلسفياً بدرجة أعمق وأوسع ، من مجرد بحث موجز يعالج مجالا أكبر من الزمان والمكان . ويميل التاريخ الفلسفى إلى المجال الكبير والعمق معاً ، ولكن هذا يمكن تحقيقه عن طريق التضمين ، فى تناول فترة واحدة ، أو حتى حياة رجل مثل هادريان أو شارلمان ، روبنز (١) أو جيته ، على أنها نقطة البداية فى تفسير سمات الإنسان ومشاكله .

وتطلعت الفلسفة ، من الناحية التقليدية — إلى أن تعالج ، فى عمق وتوسع ، المشاكل المعمرة ، مثل مصدر المعرفة وركيزتها ، والعالم ومكان الإنسان فيه ، وطبيعة الحياة وقيمها ، والخبرة الواعية . ولكن كثيراً مما يندرج تحت اسم الفلسفة يعجز عن بلوغ هذه الصفات ، أما لافراطه فى تضييق مجاله ، أو لمعالجته المسائل الكبرى بطريقة سطحية .

---

(١) Rubens مصور فلمنكى ١٥٧٧ — ١٦٤٠ .

الفصل الثانى

فلسفات تاريخ الفن

١ ـ فلسفة التاريخ بصفة عامة « تطبيقها على الفنون »

ما هى فلسفة التاريخ؟ أنها تعتبر تارة فرعاً من الفلسفة ، وتارة أخرى لوناً من كتابة التاريخ. وهى بصفتها موضوعاً حديثاً ، تتداخل مع التاريخ والفلسفة كليهما، حتى أن الكتب التى تعالجها يمكن أن تندرج تحت أى منهما . فهى تأخذ على عاتقها أن تدرس مجرى التاريخ الإنسانى بأسره،أو قطاعاً واحداً كبيراً منه، مثل المدنية الغربية الحديثة ، وأن تضع أحكاماً عامة عن الطبيعة الأساسية لأحداثه ، فإن فيلسوف التاريخ يحاول أن يكتشف ما إذا كان فى الأحداث البشرية أية قوانين أو اتجاهات أو أنماط متغلغلة متحكمة . وهو يبحث فى تاريخ العالم عن الاتجاهات والتعاقبات والمراحل الرئيسية ، بغية فهم ما يكمن فيها من عوامل مسببة .

وفلسفة التاريخ على هذا النسق ، هى نظرية لشخص معين ، مثل نظرية هيجل أو سبنسر . وتتولى معظم الكتب التى تندرج تحت هذا التصنيف بحث مجرى الأحداث البشرية بأسره ، لا تفصيلا ، بل فيما يتعلق باتجاهاتها الرئيسية ومبادئها التوضيحية . ومهما يكن من شىء فإن اتساع المجال وحده لا يسوغ أن يطلق على كتاب ما « فلسفة التاريخ » . فإن « موجز تاريخ

العالم » الذى يقتصر على مجرد ادراج الحوادث أو يرويها رواية سطحية ، فى ترتيب زمنى ، ليس أهلا لأن يكون « فلسفة التاريخ » . ومن جهة أخرى ، قد يعالج كتاب حقبة قصيرة نسبياً — كما فعل بيركهارت Burckhardt فى كتابه « حضارة عصر النهضة فى إيطاليا » ويتخذ الطابع الفلسفى ، بفضل العمق وقوة الحجة اللتين يربط بهما بين الحوادث ويفسرها ويوضحها فى تلك الحقبة وذاك المكان . وقد يبرز وجوه شبه وتواترات وعلاقات سببية ذات دلالة ، بين الأحداث فى مجالات مختلفة ، مثل المجالات الاجتماعية والاقتصادية ، والدينية والفكرية والفنية ، ومع ذلك ، فإنه لن يرقى إلى « فلسفة التاريخ » ، إلا إذا حاول أن يبرز كيف أن الحقائق فى مجاله الخاص مرتبطة بالتاريخ عامة . وربما كان هذا هو شأن الاتجاهات المشتركة الشائعة . وقد لا يروى كتاب فى فلسفة التاريخ ، فى الواقع ، أحداثاً بعينها قط ، بل قد يقتصر على بحث نظرى لطبيعة التاريخ ، وما ينطوى عليه تفسيره من مشاكل (١) أو قد يكون تاريخاً « لنظريات التاريخ » . مثل كتاب روبرت فلنت « تاريخ فلسفة التاريخ فى فرنسا » (نيويورك ١٨٩٤) أو كتاب ج . ب . بيورى « فكرة التقدم » (لندن ١٩٢٠ ، وكتاب هرمان شنيدر « فلسفة التاريخ » (برسلاو ١٩٢٣) .

ان لفظة « علم التأريخ » Historiology التى ظلت زمنا طويلا نادرة فى قاموس وبستر المطول ، أصبحت الآن مصطلحاً فنياً واسع الاستعمال ، ورغم أنها عرفت بأنها تعنى مجرد « دراسة التاريخ أو معرفته » فإنها اليوم تشير أساساً إلى الدراسة النظرية للتاريخ ، لا استيعاب حوادث معينة وسردها . وقد يعالج كتاب من هذا النوع التاريخ فى جملته ، أو جزءاً منه ، على أساس

(١) كما هو الحال مع موريس ر . كوهين فى كتاب « معنى التاريخ البشرى » (لاسال ، ج ٢ ، ١٩٤٧) . ان كتاب « نظريات التاريخ » الذى نشره باتريك جاردنر (جلنكو ٢ ، ١٩٥٩) عبارة عن مقتطفات مختارة من النظريات الفلسفية والعلمية عن التاريخ .

نظرى ، مثل تاريخ الفن أو تاريخ اليونان ، وقد يتناول مشكلة نظرية مجردة فحسب ، مثل « التفسير التاريخى » . (١)

ويحاول فلاسفة التاريخ الحديثون ، عادة أن يؤسسوا نظرياتهم على حقائق مقررة ، ما استطاعوا إلى ذلك سبيلا . ولكنهم يتوغلون فيما وراء حدود هذه المعرفة إلى الافتراضات البعيدة الغور ، التى لا يمكن حتى اليوم تأييدها تأييداً كاملا عن طريق البرهان التجريبى . وانهم فى هذا النزوع إلى التأمل الجرىء بما فيه من المغامرة بالزلل ، إنما يواصلون دوراً تقليدياً للفلسفة . ألست ترى أن الإنسان ، منذ تعلم من الاغريق فى البداية كيف يشق طريقه ، أصر دائماً على التطلع إلى الأمام ، فيما وراء الأرض الصلبة الواضحة المعالم التى تقوم عليها المعرفة الحالية ، ليجول بعقله فيما قد يكون كامناً وراءها ؟ .

وتزعم بعض نظريات التاريخ أنها علمية : كما يعتبر بعض المؤرخين دراسة التاريخ علماً من العلوم الاجتماعية . ويصر آخرون على أن كتابة التاريخ ليست ، ولا يمكن أن تكون علماً ، بالمعنى الكامل لكلمة « العلم » ، ويشيرون فى هذا إلى بعض العقبات مثل : أ — « التفرد » النسبى للأحداث البشرية ، ٢ — التعقيد فى التعليل التاريخى ، ٣ — استحالة القدر الكافى من الملاحظة والتجربة والقياس ، ٤ — حتمية التحيز الذاتى من جانب المؤرخ . إن المؤرخ حين يعالج هذه الظواهر المعقدة الدقيقة غير الملموسة فى كثير من الأحيان ، مثل ظواهر الفن ، فإن علاجها على أساس علمى يكون بصفة خاصة عسيراً ، إن لم يكن مستحيلا .

ورغم ذلك ، فإنه من الممكن فى كتابة التاريخ ، كما هو الحال فى علم الجمال ، اتخاذ بعض خطوات نحو النهج العلمى ، فيمكن على الأقل ، أن

---

(١) انظر باتريك جاردنر فى « طبيعة التفسير التاريخى » (لندن ١٩٥٢) ، وآرثر تشايلد فى « كتابه التاريخ فى ضوء الوضعية المحدثة » مجلة الفلسفة ١٩٥٧ — ١٩٦٠ ، ص ٦٦٥ .

يحاول المرء تأسيس نظرياته على ما قد يتاح له لساعته من شواهد مباشرة أمكن التحقق منها ، وتشكيل فروض تتفق بشكل معقول مع المفاهيم العلمية عن الكون والانسان . وإن نظرية من هذا النوع لا يجوز شجبها مقدماً ، مع الأساطير والقصص الخيالية القديمة المبنية على ميتافيزيقا استنتاجية . وإذ أنذر المؤرخ من أخطار الأمانى الطيبة ، ومن مغبة التضخيم والتفخيم ، فى مقدوره أن يكون موضوعياً وحذراً فى حدود الاعتدال. ولكن فلسفة التاريخ — وعلى الأقل هذه المرحلة من اللعبة — لابد أن تكون بالضرورة ، وإلى حد ما ، بمثابة محاولة لتجميع أحجية الصور المقطوعة التى لا يملك الإنسان منها إلا جزءاً يسيراً ، ومن ثم يجتهد فى أن يتخيل كيف يمكن أن تكون الصورة بأكملها . وفوق ذلك ، فأن اللاعب الذى يحل اللغز فى هذه الحالة ، لا يمكن أن يكون واثقاً من أن القطع هى قطع صورة واحدة بعينها ، فإنها حتى وهى فتات ، تظل تتغير ، وتظل قطع جديدة مذهله تظهر أمام عينيه .

ويختار فيلسوف تاريخ الفن مجموعة رئيسية واحدة من الخيوط فى نسيج الأحداث برمته — فناً معيناً واحداً ، أو عدة فنون — ويحاول أن يدرسها بإحدى الطرق التى أسلفنا ذكرها . ويحاول المؤرخ أن يتتبع مجموعة الخيوط هذه عبر أحقاب متعاقبة فى أصقاع مختلفة ، متناولا بالوصف اتجاهاتها ومراحلها الرئيسية، شارحاً أياها قدر الاستطاعة . ومن ثم فإن تتبع خيط خاص بعينه، أو (على سبيل مجاز آخر) تتبع تيار أساسى فى كل مجرى التاريخ يقتضى فصله عن سياقه مع تجاهل أو تقليل شأن معظم العوامل الأخرى التى تفاعلت معه على طول الطريق . وقد يعمد المؤرخ إلى هذا بدرجة ما ، كبيرة أو صغيرة. وهذا العمل فى حد ذاته ينحو إلى التلميح بأن له من جانبه هو : نظرية معينة للتعليل والسببية . وتجاهل العوامل الخارجية أو تصغير شأنها إلى حد كبير ، ينطوى عادة على معنى أن أحداث الفن تسببها بدرجة كبيرة عوامل فى نطاق الفن نفسه ، أو عوامل أساسية فى الطبيعة الإنسانية ، لا عوامل اجتماعية أو جغرافية أو غيرها من العوامل الخارجية . ومن هذا القبيل كتاب

هنريخ ولفلن (H. Wolfflin « مبادىء تاريخ الفن » ، وكتاب هنرى فوسلون H. Focillon « حياة الأشكال La Vie des Formes على حين أن كتاب تين Taine « فلسفة الفن » ، وكتاب أرنولدهوسر A. Hauser « فلسفة تاريخ الفن » يركزان تركيزاً أشد على العوامل الخارجية . ولم يأخذ واحد من هذه الكتب على عاتقه سرد الأحداث الخاصة بتاريخ الفن . ومن جهة أخرى نجد أن كتاب هوسر « التاريخ الاجتماعى للفن » . عبارة عن سرد قصصى لا فلسفة تاريخ الفن ، على الرغم من أنه يؤكد الجانب النظرى .

وثمة فارق بين كتابة التاريخ الفلسفية ، وفلسفة التاريخ . وقد تتفاوت درجة هذا الفارق ، ولكنه يمكن أن يصبح فارقاً كبيراً . فكتابة التاريخ الفلسفية تنحو إلى التركيز على سرد الأحداث بالترتيب الزمنى على وجه التقريب . وتتوقف بين الحين والحين لتحلل وضعاً سائداً ، أو اتجاهاً صامداً ، أو ترتد إلى الوراء فى أعماق الزمن لتلتقط تسلسلا آخر من الأحداث ، على أن طريقتها الأصلية فى التنظيم هى الترتيب الزمنى . إنها نوع من كتابة التاريخ مع تعليقات فلسفية ، تكون بمثابة عنصر ثانوى ، ولو أنه عنصر هام .

أما فلسفة التاريخ ، من جهة أخرى ، فهى فرع من الفلسفة . وهى تنحو إلى تنظيم مادتها تنظيما نظرياً ، على أساس مفاهيم ومسائل وتفسيرات عامة . وليس هدفها الأول أن تسرد الأحداث ، بل هو أن تحلل وتفسر كل عملية الأحداث البشرية ، ومكان هذه العملية من الكون ، ومادتها مأخوذة من الأحداث الفعلية أو التى يظن أنها فعلية. وتفسيراتها النظرية مستمدة ، من ناحية من النظرة العامة العالمية الفلسفية أو الدينية للكاتب ، الذى يجتهد فى أن يكتشف كيف أن التاريخ البشرى يتكيف مع تلك النظرة العالمية ، وأنه يمكن تفسيره تفسيراً صادقاً على أساس مجموعة المعتقدات تلك . وقد يحاول أن ينسبه إلى نظريته فى طبيعة الوجود Ontology ، أى ما يحتوى عليه الكون (العقل ،

المادة ، أو كلاهما) ، أو فى علم الكونيات Cosmology ، أى كيف يعمل الكون (بتدبير إلهى ، بحركة المادة غير ذات الحياة) ، أو فى علم الأخلاق (مبادىء السلوك القويم والواجبات والقيم) . وهو من ناحية أخرى — حيث أن نظرته العالمية قائمة على المذهب الطبيعى — يبنى تفسيره ، إلى حد كبير ، على ما يقوم به هو وغيره من دراسات تجريبية للأحداث . ولما كان مجاله مترامى الأطراف ، فيجدر به أن يعتمد اعتماداً كبيراً على الدراسات المتخصصة التى قام بها باحثون آخرون .

وكجزء من البحث ، يمكن للفيلسوف أن يقدم له بموجز زمنى أو بسلسلة مما يرى أنه المراحل الرئيسية فى التاريخ ، على أنه لابد أن يكون هذا المدخل الزمنى أمراً ثانوياً . وهكذا يلخص لوكريشس [1] فى إيجاز مراحل تطور الحضارة ، بعد شرح الكون بقواعد كثيرة متنافرة . ويعرض كتاب هيجل « فى الجماليات » وكتاب كومت Comte « الفلسفة الوضعية » نظريات المراحل الزمنية ، ولكنهما لا يحاولان وصف الوقائع المتعاقبة تفصيلا . إن أى كتاب فى فلسفة التاريخ هو فى جوهره بحث يقوم على التفسير والايضاح ، لا على السرد والرواية . وإذا كانت نظرة الفيلسوف إلى العالم دينية ، كما هو شأن سانت أوغسطين ، فإنه يجتهد فى أن يبرز كيف أن التاريخ يوضح التدبير الإلهى ، وينذر بالأحداث القادمة . وإذا كان الفيلسوف مثالياً ، مثل هيجل ، فإنه سيبرز علاقة الأحداث بالعقل الكونى وأفكاره ، وإذا كان ممن يدينون بالمذهب الطبيعى ، مثل لوكريشيوس وسبنسر ، فإنه يحاول أن يفسرها على أساس المادة والحركة . وحاول كومت ، بوصفه تجريبياً ، أن يفسرها على أساس التقدم التدريجى نحو اتجاه علمى أو وضعى يقينى ، مناقضاً فى ذلك الاتجاه اللاهوتى والميتافيزيقى . وكان أسلوب سبنسر نظرياً إلى حد كبير . على حين غلب على أسلوب سبنجلر الترتيب الزمنى ، ولكن مع توكيد شديد على الناحية

(١) شاعر فلسفى رومانى (٩٦ — ٥٥ ق . م .) .

النظرية . أما توينبي فهو فى المقام الأول ، مؤرخ تظهر نظرته العالمية الدينية فى النقاط الحاسمة . (١)

وغالباً ما حاولت فلسفة التاريخ فى الماضى أن توضح « معنى التاريخ » . وكأنى بهذه العبارة تفترض – كما شاع فهمها – أن للأحداث معنى فائقاً مبهماً خارقاً للطبيعة على أساس هدف كونى أو إلهى . ويميل فلاسفة المذهب الطبيعى إلى الاعتقاد بأن التاريخ ، بوصفه جماع تعاقب الحوادث ، ليس له معنى فى حد ذاته ، أما ما قد يكون له من معنى ، فإن العقول البشرية هى التى تضفيه عليه وتعزوه إليه . ووفقاً لهذا الرأى ، فإن الإنسان هو الذى يضفى على التاريخ معنى ، حين يتسنى له إدراكه ، والتأثير فى مجراه تبعاً لذلك ، جرياً وراء مثله العليا وأهدافه .

٢ – علاقة تاريخ الفن بالعلوم وتاريخ الثقافة

يشتد الجدل حول قضية واحدة معقدة ، تلك هى طبيعة التفسير السببى فى التاريخ . كيف وإلى مدى ، يستطيع المؤرخ أن يفسر أية حادثة ؟ وسنعود إلى هذه القضية فى فصل تال ، مع الإشارة بنوع خاص إلى فكرة « التبيان التاريخى » (٢) ، وتفسير الأحداث فى الفن .

ويحاول بعض المؤرخين أن يكونوا موضوعيين جهد الطاقة . وإلا يوردوا إلا ما يمكن التثبت منه وارجاعه إلى أسانيد موثوقة ، وأن يستخدموا كل

---

(١) يقول ج . هـ . راندال ان معظم فلاسفة التاريخ النقاد فى اوربا فى الجيل الاخير كانوا مثاليين فلسفيين ، على حين كان معظم الامريكيين من انصار فكرة واقعية تعددية نسبية . ومن بين الاوربيين : Dilthey, Simmel, Rickert, Windelband Collingwood Croche, Cassirer ومن بين الفريق الامريكى : Nevins, Beard Becker. Lovejoy, Woodbridge, Dewey

انظر كتاب Nature and Historical Experience (نيويورك ١٩٥٨) ص ٣٠ .

(٢) Historicism فكرة تقول بان تاريخ اى شىء يمثل لطبيعته او قيمته ، تمثيلا كافيا .

المصادر العلمية المتاحة ، فى الجيولوجيا والأنثروبولوجيا والفلك والكيمياء والفيزياء ، بغية تحديد زمن الأشياء والأحداث ، فيستطيعون نتيجة لذلك أن يجعلوا كتابة التاريخ موثوقة حقيقية علمية بقدر أكبر ، فى منهجها ومحتواها. ولكن كتابة التاريخ ، كما رأينا ، لن تكون قط كاملة على هذا النحو ، بسبب الحاجة إلى الاختيار الاستبدادى والتوكيد التحكمى . ويعزف مؤرخون آخرون عن أن يكونوا علميين ، ويعتبرون فرعهم نوعاً من الدراسة الإنسانية ذا عنصر شخصى صريح ، ويهتمون اهتماماً بالغاً بتفهم العوامل البشرية تفهماً صادقاً سليما ، وبتفسيرها تفسيراً مبتكراً . ويركز بعضهم على الأسلوب الأدبى كذلك ، وكأنى بهم يجعلون التاريخ فرعاً من فن الأدب (١) . ويمكن أن يدعم الأسلوب الأدبى فى كتابة التاريخ فوق ذلك باطلاق عنان الخيال فى حرية ، ليضيف إلى الحقائق المعروفة ، الأمر الذى يصعب معه فى كثير من الأحوال رسم خط فاصل بين التاريخ الخيالى والتراجم من جهة ، والروايات التاريخية من جهة أخرى . فإن « البؤساء » و « الحرب والسلم » و « الملكة فكتوريا » (ستراتشى) ، كلها تحتوى على كثير من التاريخ فى شكل روائى .

وحتى حين يكون هدف التاريخ التزام الحقيقة الفعلية التزاماً دقيقاً، فإنه يختلف عن العلم وعن الفلسفة فى أن طريقته الرئيسية فى التنظيم ترتكز على التسلسل الزمنى ، لا على النظريات . وغالباً ما يكون الخلاف فى التوكيد على هذه أو ذاك. فإن كتب الفلك والجيولوجيا والبيولوجيا والعلوم الاجتماعية، غالباً ما تصف أحداثاً معينة فى ترتيب زمنى : تاريخ المجموعة الشمسية ، تاريخ الحياة ، تاريخ النظم ، ولكنها تميل إلى وصف معظم الظواهر وتفسيرها فى ترتيب منطقى أكثر منها فى ترتيب زمنى .

---

(١) يصر الفيلسوف الناقد الايطالى كروتشى Croce ١٨٦٦ — ١٩٥٢ على ان التاريخ فن لا علم .

وكثير من العلوم يمس الفنون وتاريخها مساً خفيفاً . فنجد أن بليني قد تتبع الفنون البصرية، كجزء من بحث فى المواد المختلفة وفوائدها. وفى الأنثروبولوجيا الشيء الكثير عن تاريخ الفنون لدى الشعوب البدائية ، ما عاش منها قبل التاريخ، وما هو كائن منها فى العصر الحديث. وتضم بعض كتب الأنثروبولوجيا بين دفتيها سلسلة من الفصول عن الأحقاب المتعاقبة فى الفنون والصناعة اليدوية ، من العصر الباليوليتى ، إلى عصر المدنية الحضرية الأول ، بما فى ذلك بعض الأنماط مثل رسوم الكهوف فى عصر الجليد ، والنحت من الطين والعظام والفخار ، وتطور الأدوات والأسلحة من الحجر الخام غير المستوى إلى الحجر المصقول والبرونز والحديد . كما يضم بعضها معلومات عن فنون بدائية أخرى ، مثل الموسيقى والرقص . وهى كذلك تتعقب ، فى تسلسل زمنى ، بشكل أو بآخر ، تطور الإنسان فى النواحى الاجتماعية وغيرها من جوانب التطور الثقافى . فالأنثروبولوجيا على هذا النحو تتداخل فى تاريخ الثقافة وفى علم الآثار. ولكنها، بوصفها علماً، تميل كذلك إلى تنظيم مكتشفاتها، فى شكل أنماط مجردة وأقسام فرعية للحياة البدائية . مثل التجمعات العرقية ، القرابة ونظم الزواج ، والحكم ، والدين . وتحت كل من هذه العنوانات تحلل وتقارن بين مختلف أنماط السلوك والنتاج ، دون أن تلتزم بترتيبها الزمنى.

ويعالج علم النفس والعلوم الاجتماعية كلها أعمال الإنسان ودوافعه . وهى فى هذا تتداخل فى كتابة التاريخ ، ويركز علم النفس العام بدرجة أكبر، على ما يبدو نسبياً أنه عام أساسى دائم فى الطبيعة الإنسانية ، ويؤكد الظواهر المشتركة بين كل البشر أو معظمهم ، لا تلك الخاصة بمجموعة أو حقبة بعينها . وتركز العلوم الاجتماعية على سلوك المجموع ، ولكن علم النفس يقر التكيف الاجتماعى والتاريخى لكل أفكار الفرد وسلوكه . وتلك العلوم الإنسانية جميعها لا تذكر اليوم إلا النزر اليسير عن القوانين الخالدة الأبدية ، فهى تدرك أن معظم حقائقها وتعميماتها عرضة للتغيير ، بسرعة أو فى بطء .

الواقع أن هذه العلوم متشبعة تماماً بالروح التاريخية التطورية، بحيث لم تعد تبرز متناقضة تناقضاً حاداً مع كتابة التاريخ .

أما تاريخ الثقافة ، بوصفه موضوعاً متميزاً ، فهو أكثر ثباتاً على الترتيب الزمنى ، لا يقتصر على الثقافات البدائية . وقد يعتبر أحياناً أنه تاريخ الحضارة ، ولكن « الثقافة » اصطلاح أوسع نطاقاً ، ينتظم الشعوب والأحقاب المتحضرة وغير المتحضرة . فان أى تاريخ عام للثقافة لا يردد الإشارة إلى الفنون المتعاقبة الحقب . يعتبر ناقصاً إلى درجة تدعو إلى الأسى ، وعلى حين يتبع مؤرخ الثقافة الترتيب الزمنى ، فى الجملة ، فإن له مطلق الحرية فى أن يتخلى عنه ، من وقت لآخر ، ليناقش موضوعاً عاماً معيناً ، مثل نظام العشيرة فى مختلف بقاع العالم ، وحينئذ تحول طريقته ، لفترة ما ، إلى نهج علمى .

كل هذه المواد تتداخل وتتعاون معاً ، ويستخدم بعضها طرق ونتائج بعض ، كلما اقتضى الحال ذلك . وإن إدراك هذه الحقيقة وإجازتها ليعبران اليوم عن اتجاه ثورى نحو البحث العلمى . وليس ثمة علم ولا فرع من علم ، ولا فن ولا فرع من التاريخ ، له مجال ثابت لا يتبدل ، ذو حدود شرعية لا ينبغى تخطيها أو اجتيازها ، وطرائق خاصة به عليه التزامها ، فكل تلك المواد تطورت من بدايات لا تفاضل بينها نسبياً ، ولا تميزها سياجات أو أسوار ، مثل العقارات الخاصة . فكم من مشاع مشترك بين العلم والتاريخ والفن !

وليس ثمة تباين جذرى بين العلم والفلسفة ، أو بين التاريخ العلمى والتاريخ الفلسفى ، إذا اتسم البحث فيه بروح التجربة الطبيعية . وإنما تختلف الفلسفة فى كل تطبيقاتها ، بما فى ذلك نظرية التاريخ ، اختلافاً جذرياً عن العلم ، حين تكون فقط مبنية كما هو الغالب على اتجاهات وافتراضات معادية للعلم ، مثل الجزمية الاستبدادية والإيمان الغامض بقوة خارقة للطبيعة ، ومعاداة التعقلية .

وكل هذه الاتجاهات والافتراضات دخيلة، لا بسبب معتقداتها فى حد ذاتها، لأن العلم لا يتعارض مسبقاً مع أية نظريات معينة فى التاريخ، بل لأنها تجنح إلى اعتراض سبيل البحث الحر أمام العقل المتفتح.

إن فلسفة التاريخ لتصبح علمية بدرجة أكبر، حين تقتصر تعميماتها فى حذر شديد، على الشواهد المحققة التدريجية والاستدلال المنطقى، وهو يقتضى عادة تضييق مجال البحث بغية التعمق فيه. ورغم أنه يجدر بالمؤرخ عادة أن يتقبل حكم المتخصصين فى حقائق معينة، فإنه يحاول أن يعتمد على متخصصين ذوى نهج صارم، كل فى مجال تخصصه، ومن ثم فإنه يعتمد، بطريق غير مباشر، على معلومات جيولوجية وفيزيائية وكيميائية وفلكية، فى تعيين زمن الأحداث، وتحديد منشأ كل ما صنعه الإنسان، وهو يعتمد على علم النبات وعلم الحيوان، لتعيين نوع بقايا النبات والحيوان، وعلى الدراسات اللغوية المقارنة، والأنثرويولوجيا الجسمية والثقافية، للتثبت من الحقائق وتفسيرها، وذلك بالنسبة لسياقها المكانى والزمنى والاجتماعى.

وتعتمد فلسفة التاريخ كذلك على مختلف العلوم التماساً للعون فى التوضيح والتعميم. وقد ينطوى هذا على افتراضات تثير الجدل، حول أوجه القياس بين الظواهر فى شتى المجالات. هل يمكن أن يطبق على التاريخ الثقافى قانون أو فرض نشأ فى الفيزياء أو فى علم الحياة؟ لقد شبه فلاسفة الاجتماع الأقدمون المجتمع بجسم حى أو كائن حيوانى حى، واستخلصوا من هذا استنتاجات خاطئة قدر ما انتهوا إلى نتائج صحيحة. واعتمد أنصار التطور الثقافى (التطوريون الثقافيون) فى القرن التاسع عشر من أتباع سبنسر وداروين — اعتماداً كبيراً على البيولوجيا فيما ذهبوا إليه من افتراضات. وأعقب هذا ارتداد عن السبيل، ولكن لا تزال هناك وجوه شبه بارزة بين المجالين. وليس ثمة خطأ فى استخدام حقيقة بيولوجية، بمثابة فرض يمكن اختباره فى عناية وعقل متفتح فى الحقل الثقافى، لنرى إلى أى مدى يوجد هناك تشابه فعلى. وقد تؤدى هذه المقارنة إلى ملاحظة أشياء كان من الجائز اغفالها، بغير هذه الطريقة.

وليست المسألة مجرد تشابه بين مجالين أو أكثر من مجالات الظواهر . وطالما كان البشر نوعاً من الكائنات الحية ، فمن المحقق أن ثمة أحكاماً عامة بيولوجية تطبق عليهم ، رغم أن الفوارق بين الإنسان والحيوان أكثر أهمية من بعض وجهات النظر .

وليست مجالات التاريخ وعلم النفس وعلم الاجتماع منفصلة بعضها عن بعض بشكل حاد ، بل إن كل هذه العلوم تنظر إلى الإنسان من وجهات نظر مختلفة ، مع بعض التوكيد على أنماط من الظواهر المتباينة إلى حد ما . وتطبيق مبدأ من مبادىء علم النفس على دراسة التاريخ أو العكس ، لا يعني قفزاً من نطاق للوجود إلى نطاق آخر ، بل معناه النظر إلى نفس النطاق العريض ، من زوايا مختلفة . وأى حكم عام صحيح فى علم النفس لابد أن يساعدنا على فهم التاريخ فهماً أفضل ، والعكس بالعكس .

ويعتمد بعض المؤرخين اعتماداً كبيراً على مفاهيم علم النفس وفروضه ، فى محاولة لتفسير حقائق التاريخ ، على حين يعتمد البعض الآخر فى هذا على علم الاجتماع . إن علاج فرويد وماركس كليهما للتاريخ قد ينير الطريق إلى حد ما ، ولكن أياً من الأسلوبين لا ينطوى على تفسير جامع . لقد اعتمد المؤرخون فى سابق الزمان ، اعتماداً أكبر على اللاهوت ، ثم على المفاهيم السياسية والعسكرية فى تفسير التاريخ. واعتمدوا أحياناً على سير عظماء الرجال. ولا تزال هذه كلها الآن مصدر وحى ، حيث يضم التاريخ كل هذه الأنماط من العوامل ومن العلاقات السببية . أما أيها تختار وأيها تركز عليه ، فتلك ، من ناحية ، مسألة ميل أو تحيز فردى ، ومن ناحية أخرى مسألة الثقافة أو مدرسة الفكر التى ينتمى إليها الفرد . وعندما يحاول المؤرخ أو عالم الاجتماع أن يفسر مجموعة معقدة من الظواهر على أساس علم واحد فقط ، وعلى أساس مفهوم أو بضعة مفاهيم فى نطاق هذا العلم ، ومن ثم يخرج « بنهج واحدى » فى هذا الحقل ، فان هذا التصرف يعتبر تبسيطاً أكثر مما ينبغى ، وهو باطل من حيث أنه ينسب كل الأحداث فى المجال الواحد إلى علة من نمط واحد ، يتبين فيه

نمطاً واحداً من التعاقب على حين أن هذا النهج الواحدى قد يكون منيراً ، إذا اشترك مع علوم أخرى ، وجرى تصحيحه بواسطتها .

ان استخدام المعلومات والفروض من العلوم فى دراسة التاريخ لن يجعل، فى حد ذاته ، هذه الدراسة علمية أو فلسفية . فان كل شيء يتوقف على كيفية استخدامها (المعلومات والفروض) وكيفية التأليف بينها بنجاح . وانه لعمل فلسفى أن تجمع بين النتائج التى توصلت إليها عدة علوم مختلفة على نطاق واسع . ويلاحظ أنه كلما اتسع النطاق ، كبر خطر الوقوع فى الخطأ ، من جراء صعوبة علاج مثل هذه المادة المعقدة المتنوعة . فإن لكل علم أساليبه الخاصة فى معالجة الظواهر الخاصة به :

وليس صحيحاً – كما أكد بعض الكتاب ، أن التاريخ يتناول كل ما هو ملموس ومعين ، وأن العلم يتناول كل ما هو عام شامل وخالد أو أبدى (١) . إن التاريخ والعلم كليهما ، يتناولان إلى حد ما ، كل مظاهر الكون ، والاختلاف هنا ينحصر فى تفاوت درجة هذا التناول . فالعلم يميل إلى اعتبار حالات معينة مادة للتعميم ، أكثر مما يعتبرها ذات أهمية فى حد ذاتها . ولكنه كثيراً ما يتناول أشياء وأحداثاً معينة ذات أهمية نظرية أو عملية للإنسان : مثل الأرض وتكوينها ، النجوم والكواكب . فقد اختص التشخيص الطبى والنفسى والعقلى بالتحقق من الحالة الراهنة للإنسان الفرد ، على حين أن التاريخ يركز على أشياء معينة – الأحداث ، الأشخاص ، الأماكن ، الأحوال المؤقتة – ولكنه يسعى إلى تمييزها وتفسيرها ، على أساس مفاهيم عامة ،

(١) سترد الاشارة فيما بعد الى نظرية « التبيان التاريخى » فى هذا الصدد ، انظر بحث تاريخ الثقافة بالنسبة لعلم الثقافة فى كتاب د . بدنى Bidney « الانثرولولوجيا النظرية » Theoritical Anthropology – نيويورك ١٩٥٣ ص ٢٨١ ، فهو يوضح ان الواحد منها يكمل الآخر ، وان كليهما يعنى بالعمليات والاشكال، وبالاشياء المتغيرة والثابتة فى "التاريخ البشرى " وقد نفهم بعض التغييرات التاريخية على أساس القوانين الكونية الشاملة ، على حين تظل تغييرات أخرى فريدة لا يمكن التنبؤ بها .

وإنه ليقارن غالباً هذه الأشياء المعينة أو الخاصة بعضها ببعض ليستخلص وجوه الشبه والأنماط والاتجاهات . إن العلم والتاريخ كليهما يداومان على النظر فى الأشياء العامة والخاصة ، من كل جوانبها ، ليفهما كلا منها فهماً أفضل ، فى ضوء الأخرى . وحتى المظاهر الأكثر تميزاً فى حالة خاصة بعينها — مثل معركة أو حاكم — يمكن ابرازها خير ابراز ، عن طريق مقارنتها بحالات أخرى من نفس النمط العام ، كما فعل بلوتارك فى « حياة مشاهير الرجال » .

٣ — الحملات الحديثة الخاطئة على فلسفة التاريخ

لم تكن فلسفة التاريخ موضع الحظوة لدى بعض العلماء ، وخاصة فى أمريكا لعشرات من السنين . وشنت عليها حملات واسعة النطاق ، ورميت بأنها مهجورة بالية مشكوك فيها ، يتعذر تناولها على أساس حقائق موضوعية . واستنكر خصومها كذلك طائفة من المفاهيم التى استخدمها فلاسفة التاريخ فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر وخاصة مفهوم « التقدم » و « التطور » . وكانت نظريات التطور الثقافى فى مجال الفن تصلى النار كهدف للهجوم بصفة خاصة .

وعلى حين أن الأخطاء السابقة تبرر هذه الحملات إلى حد ما ، فإنه قد بولغ فيها . وأن فلسفة التاريخ ، بوصفها موضوعا عاماً ، لاتنطوى على نظرية معينة خاصة ، صادقة أو زائفة ، إنها ميدان مفتوح للاستقصاء ، وأسلوب للبحث ، اجتذب العقول الفلسفية فى كل العصور ، وخاصة منذ أبدى الإنسان الحديث اهتماماً عظيما بتاريخه ، وكون معلومات مستفيضة عنه . ولسوف تصر العقول الفلسفية فى المستقبل على تتبع أسلوب البحث هذا ، تحت اسم أو آخر ، قدر ما تسمح به المادة المتاحة .

واتهمت فلسفة التاريخ اتهاماً زائفاً بأنها محاولة لاثبات وجود قوانين

مطلقة وأنماط منتظمة فى الأحداث البشرية . وليست فلسفة التاريخ بحاجة إلى أن تبدأ بمثل هذا الافتراض المتصور مقدماً . فإنها تستطيع أن تكون ويجب، أن تكون ، متفتحة العقل ، بالنسبة لوجود أية طرز تعمل على التوحيد ، أو أية اتجاهات سائدة . إن ترويج نظرية فى فلسفة التاريخ لا يتضمن أن المرء يلتزم مسبقاً بنمط واحدى منتظم أكثر مما ينبغى من أنماط التفسير . ويمكن تصور أن المرء قد يؤمن بأنه ليس ثمة أيما نظام أو طراز أو استمرار ، فى الحوادث البشرية ، وأن الفوضى والتباين التام ماثلان فى كل شىء . أو أن الإنسان قد يتقبل « تعددية » أكثر اعتدالا ، معتقداً أن ثمة أنماطاً متقاربة غير منتظمة يمكن إدراكها ، وأن هناك أقيسة وتعاقبات متكررة تحدث بالفعل. ولكن هذا لا يأتى بنفس الطريقة بالضبط فى كل مكان . وهذا الكتاب يؤيد هذا الرأى .

وقد يكشف ، أولا يكشف ، الاستقصاء فى المستقبل ، عن علاقات وتكرارات أكثر تحديداً مما يمكن أن نراه فى الوقت الحاضر . ولكننا إذا لم نجد فى البحث عنها فالأرجح أننا لن نكتشفها . وهذا يقتضى شيئاً أكثر من الدراسة الدقيقة للأحداث المنفصلة بعضها عن بعض . إنه يقتضى مقارنة نظامية واسعة النطاق بين مجموعات وتعاقبات الظواهر التاريخية ، فى مختلف أجزاء العالم ، فى عصر واحد وفى عصور مختلفة ، لنرى كم من وجوه الشبه ووجوه التباين موجودة فعلا ، وليس بين مجالات الأبحاث التاريخية ما يقدم مدى أوسع من المادة الملموسة اللازمة لمثل هذه الدراسة ، إلا مجال الفنون

ترى لم لقيت فلسفة التاريخ هذا الامتهان؟ ثمة عوامل كثيرة أفضت إلى هذا فقد يبدو فى بعض الأحيان أن الموقف الثقافى والفكرى ملائم لاخراج تراكيب كبيرة شاملة من تراكيب الفكر ، وفى أحيان أخرى يبدو ملائماً لتحاشيها ، ولجمع مادة أكثر . ولم تكن الطرائق والأساليب الكبيرة فى كل فروع الفلسفة مألوفة فى عشرات السنين القليلة الماضية ، وخاصة فى أمريكا ، والواضح

أنها أقل ميلا من أوربا نحو الأساليب الفلسفية ، وأكثر ميلا إلى التعددية والتخصيص . وكان رد الفعل قوياً فى البحث التاريخى بصفة خاصة، بسبب اليأس من فلسفات التاريخ المتكلفة المتسمة بالمبالغة الحمقاء ، والتى ظهرت فى أواخر القرن الثامن عشر والقرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين . ومن أبرزها مقال كوندرسيه عن « التقدم البشرى » Human Progress وبحث عن « قانون المراحل الثلاث » لكومت » ؛ و « القانون الشامل للتطور » « لسبنسر » ، ونظرية هيجل فى « تطور العقل الكونى » ، ونظرية تين عن الجنس والبيئة ، ونظرية ل . هـ . مورجان ، و أ . تايلر Tylor عن « التطور فى خط واحد » ، وكتاب سبنجلر « اضمحلال الغرب » . ونتيجة لرد فعل هذه كلها على العلماء الأمريكيين ، أوغرت صدور هؤلاء ، بنفس القدر من التطرف ، ضد فلسفة التاريخ عامة ، والفنون بصفة خاصة . وقد شبهها كروبر Kroeber بفكرة فولتير عن التاريخ الشامل من وجهة نظر الاستنارة العقلانية فى القرن الثامن عشر ، وكذا بمؤلفات هردر Herder وهيجل ونورثروب [1] .

ويمكن أن يقال مثل هذا تماماً عن مفاهيم التطور والتقدم ، رغم أنها تمثل فى هذا المجال نظريات أكثر تحديداً ، وهى غامضة غموضاً شديداً بوصفها مفاهيم مجردة . وقد عرفها فلاسفة مختلفون بطرق مختلفة ، ينطوى بعضها على نظريات نبذت منذ أمد طويل ، على حين يلتئم بعضها الآخر مع الرأى العلمى الراهن. واضطربت دراستها فى تاريخ الفن والفلسفة و العلوم الاجتماعية اضطراباً محزناً ، بفعل الصعوبات القائمة فى دلالات الألفاظ وتطورها .

---

(١) فى كتابه Style and Civilizations ص ١١٠ . وكذلك عند كروبر وكلوكهوهن. Culture: A Critical Review of Concepts and Definitions . كمبردج ، ماساشوست ١٩٥٢ . ص ١٤٥ . ووصفت فلسفة التاريخ هنا على انها استنتاجية ، تتعارض مع الاعتراف بثقافات كثيرة متباينة . وكثيرا ما كانت كذلك . ولكن هذا ليس دائما ، وليس بالضرورة كذلك .

وقد يطرق الأسماع أحياناً الحجة القائلة بأنه ليس ثمة اليوم مؤرخ يستطيع أن يحيط علماً بكل فروع التاريخ ، وأنه مقضى على فلسفة تاريخ الفن بأن تكون ضحلة . وفى هذا ظل من الحقيقة ، فمن المحقق أنه ليس ثمة إنسان يستطيع أن يلم بكل شيء عن أى موضوع ، وخاصة إذا كان موضوعاً مترامى الأطراف مثل تاريخ الفنون . ولكن هذا لم يمنع قط الفلاسفة من إطلاق أحكام عامة عن الكون والإنسان ، فى بصيرة نافذة وفطنة تدعوان إلى الدهشة أحياناً ، رغم الإلمام بالنزر اليسير من التفاصيل . وإن العقل الفلسفى الأصيل ليستطيع أن يتعلم ما يكفى ، من التفاصيل ليكون فروضاً معقولة عن سلسلة الحقائق بأسرها . إن « التركيب » الذى تقوم به فلسفة التاريخ ليس قط مجرد مزيج من التفاصيل ، إنه قائم على الاختيار دائماً ، ويزداد قيامه على الاختيار كلما تكدست الحقائق . ويجب أن ينقب عما يكمن من الاتجاهات والتكرارات والتعاقبات السببية والخطوط العريضة والتضمينات البشرية الهامة .

وثمة اتهام آخر يوجه إلى فلسفة التاريخ ، وهو أنها بالضرورة تقييمية ، أى أنها تحاول أن تقول إن هذا خير أو شر ، صواب أو خطأ ، بالنسبة للأحداث الماضية ، ومن ثم فإنها تستطيع فقط أن تعبر عن طائفة من المستويات الشخصية أو الثقافية ، ولكنها لا تستطيع أن تكون موضوعية . حقاً كانت معظم فلسفات التاريخ تقييمية تعنى بالتقييم . فإن فلسفة كوندورسيه ركزت على التقدم أو التحسن ، وبدأ سبنسر يقرن التقدم بالتطور ، ولم يفصل بين المفهومين إلا فى وقت متأخر فيما بعد . أما معظم الكتاب الآخرين الذين حاولوا تفسير التاريخ على نطاق واسع ، فقد ضمنوا كتاباتهم أحكاماً تتصل بما إذا كانت الأمور تسير من سيء إلى أحسن أو أنها تسير فى الاتجاه المضاد. وكان هذا يصدق على تواريخ الفن قدرما يصدق على غيرها . وليس الافتراض بأن الفنون فى جملتها تسير إلى الأحسن ، مقصوراً على فلسفات التاريخ ، بل أنه متضمن فى تواريخ الفن ، حتى حين تحاول أن تتخصص فى نطاق ضيق

من الحقائق . ويكاد يكون من المتعذر على المرء أن يتحاشى شيئاً من التقيم . فإن المؤرخ ، فى أى استعراض تاريخى ، يستخرج بالضرورة أحداثاً واتجاهات تبدو له أنها هامة اسبب أو لآخر . ويميل مؤرخ الفن إلى أن يخص بأعظم الإسهاب والإيضاح ما يعتبره عظيماً من الطرز والأساليب والفنانين ، إذ يتحدث عن « الارتقاءات التى تحققت » فى كل حقبة .

ولقد زاد فى السنوات الأخيرة إدراك أن التقيم (سواء كان أخلاقياً أو جمالياً) يثير مشاكل متميزة خاصة به . إنه ليس شيئاً يأخذه المرء على عاتقه عرضاً أو قصداً عن عقيدة . إن الفيلسوف ليستطيع أن يدون — إذا أراد — شرحاً حقيقياً موضوعياً نسبياً ، يصف ويفسر فيه الاتجاهات الرئيسية دون أن يغامر باصدار حكم فيما إذا كانت تسير إلى أحسن أو إلى أسوأ . ومن ثم يمكن إنقاص عنصر التقييم فى فلسفة التاريخ إلى الحد الأدنى الذى لا مناص منه ..

ومن جهة أخرى ليس ثمة شىء خاطىء أو مضلل بالضرورة فى محاولة تقيم التاريخ على أسس أخلاقية أو جمالية أو غيرها . فالتقيم جزء مشروع من مهمة الفيلسوف ، وقد يؤدى إلى الاستنارة إذا أخذ فيه بالحكمة والصراحة ، مع التقدير الكافى لما يكتنفه من صعوبات نظرية . ولن يزعم اليوم مؤرخ يعتنق المذهب الطبيعى أن لديه أساساً مطلقاً أبدياً لأحكامه ، ولسوف يعترف بأنه يعبر عن مستوياته هو نفسه ومستويات بيئته الثقافية . ولسوف يلتزم بمبدأ النسبية أكثر مما فعل الفلاسفة فى الماضى . وليس ثمة سبب يدعو المؤرخ إلى أن يحجم عن محاولة الإجابة على هذا السؤال : لماذا كان أو لم يكن هناك تقدم أو انتكاس فى الفن ، وعلى أى نحو ؟ وليس ثمة حاجة تدعوه إلى تقديم هذه الأحكام الشخصية على أنها حقائق موضوعية .

ولقد شن كثيرا من هذه الحملات العابثة على فلسفة التاريخ جماعة المؤمنين بوجود قوة خارقة للطبيعة ، من هذا اللون أو ذاك — أنصار مذهب الثنائية أو مذهب المثالية — الذين يعترضون على مسحة المذهب الطبيعى

التي سادت « تطورية » القرن التاسع عشر ، وخاصة عند سبنسر ومورجان . ولم يعترض كل المؤمنين بالقوة الخارقة للطبيعة على فلسفات التاريخ ، والحق أن واحدة من أعظم الحملات كانت من عمل هيجل ، وهو « مثالى » آمن بأن العقل الكونى يمر بعملية تطور ونمو فى طريق تزايد الفردية وتحقيق الذات ، ولتاريخ الفن مكانة بارزة فى نظريته . ومن جهة أخرى نجد أن بعض المؤمنين بقوة خارقة للطبيعة (الفو طبيعيين) — وبخاصة أنصار الثنائية — يحاجون فى أن العناصر الجوهرية فى الفن روحية صرفة ، ومن ثم تكون خارجة عن العمليات المادية للحياة فى أجسام الناس على هذه الأرض . ويؤمنون بأن عناصر الفن الجوهرية تأتى عن طريق الالهام الالهى ولا تتأثر بالأعمال الفنية السابقة ، ولا بالعوامل الاجتماعية والتكنولوجية فى البيئة . إنهم يعتنقون الرأى الصوفى القائل بأن كل عمل فنى وكل عبقرية ، هى نفحة من السماء لا تدين بأى فضل جوهرى يذكر لأى فنان سابق أو للبيئة الاجتماعية . ووفقاً لهذا الرأى ، فإن الأشياء الوحيدة التى تعتبر جزءاً من العملية التطورية هى السطحية الخارجية فحسب من مواد وأساليب ، ولكن أنصار مذهب الطبيعة ، من جهة أخرى ، يرفضون الرأى القائل بأن هناك أى عنصر فى الفن ، منفصل تماماً عن العمليات الطبيعية للحياة على الأرض ، وعن تطور الأجسام المادية (١) .

---

(١) ان التعريف الصحيح المرضي لمصطلحات مثل « المذهب الطبيعى Naturalism والايمان بوجود قوة خارقة للطبيعة Supernaturalism مسالة شائكة خلافية ، فى حد ذاتها . ولن يعرض لها هذا الكتاب . ولسوف تناقش فى فصل تال مع اشارة خاصة الى التفسير السلبى للتاريخ . وقد عالجها المؤلف ، بمعنى اعم ، فى مقاله « معانى المذهب الطبيعى فى الفلسفة والجماليات » (مجلة الجماليات والنقد الفنى Aesthetics and Art Criticism) عدد ١٩ ، شتاء ١٩٦٠ ، ص ١٣٣ — ١٣٧ وبالفرنسية فى « اعمال المؤتمر الدولى الرابع لعلم الجمال » المنعقد فى اثينا ص ٥٠٧ — ٥١٤ .

ومن ناحية فلسفية ، يرتبط المذهب الطبيعى بالفلسفة الانسانية ، وبالتجريبية ، وبالوضعية وبالدراعية وبالمادية الميتافيزيقية . وهو يتعارض مع الايمان بقوة خارقة للطبيعة ، والمثنوية والروحية ، ومذهب وحدة الوجود والمثالية الميتافيزيقية ». ولكن ثمة فروق هامة تميز بين هذه المفاهيم . فالمذهب الطبيعى يرفض نظرية القوة الخارقة للطبيعة التى تقول بوجود نطاق للواقعية المتسامية ، وارواح لا مادية ، وبالتفسير الغائى للتاريخ . ويرى ان « الطبيعة » تنتظم كل وجود ، وهو مبنى على تعليل علمى

وثمة اعتراض آخر على فلسفة التاريخ يوجهه الكتاب الذين يذهبون إلى حد التطرف فى نظرية الاسمائية (١) . وهم على عكس الأفلاطونيين يجادلون بحق فى أنه ليس هناك « انسانية » مجردة بعيدة عن الأفراد الذين يشكلونها ، وكذلك أنه ليس هناك شيء اسمه « روح العصر » مستقلا عن أعمال وتصرفات ومشاعر أفراد البشر . ولكنا أيضاً ، نشتط بعيداً إذا قلنا بأنه يجدر ألا يكتب الإنسان عن تاريخ البشرية ، لأن « الإنسانية » التجريدية ليس لها وجود مستقل . إن هؤلاء المتطرفين يريدونا أن نكتب عن مجموعات وحقب معينة ليس غير . والجدل على هذا النسق قد يذهب بالإنسان إلى حد القول بأنه لا يمكن أن يكون هناك تاريخ لمجموعة أو حقبة ، بل فقط للأفراد فرادى ، أو ربما للحظة واحدة فى حياة أحدهم . وهذا من الحمق والسخف بمكان ، بطبيعة الحال . « فالإنسانية » فى مجملها ، حقيقية مثل أى فرد ، إذا قصدنا بها كل الناس الذين عاشوا وسوف يعيشون ، بالنسبة لسماتهم الجنسية الشاملة الجمعية.. وجماع تاريخهم كجنس — إنما هو مجموعة حقيقية من الظواهر ، قدر الحقيقة فى تاريخ أية مجموعة أصغر أو فرد . ويمكن وصفه بالنسبة لسماته وتعاقباته الرئيسية المشتركة ، دون أن ينطوى هذا على أن كل الناس متشابهون كل الشبه ، أو أن ثمة « روح عصر » شيطانية جبارة تحلق بشكل خفى فوقهم. ونكرر القول بأن ثمة وسطاً معتدلاً معقولاً فى مثل هذه الأمور .

والأنثروبولوجيا مادة تنتسب إلى العلوم بدرجة أكبر كثيراً من الجماليات

= ولكنه لا يؤمن بالضرورة (كما تؤكد بعض التعاريف) بأن كل قوانين ومفاهيم العلوم الفيزيائية « كافية لتعليل كل الظواهر » (انظر قاموس وبستر Webster : Third New International Dictionary طبعة ١٩٦١ ص ١٥٠٧) ومن الواضح ان هذا قد لايصدق على الظواهر الفنية وغيرها من الظواهر الثقافية . ونفس القاموس يعرف Supernaturalism بأنها الاعتقاد بما هو خارق للطبيعة — نظرية او عقيدة تؤكد واقع الوجود فيما وراء الطبيعة . والتحكم فى الطبيعة والانسان وتوجيههما بواسطة قوة غير بارزة للعيان .

(١) Nominalism مذهب فلسفى يقول بأن المفاهيم المجردة أو الكليات ليس لها وجود حقيقى . وانها مجرد أسماء .

وتاريخ الفن، ولها مكانة مشهودة فى الولايات المتحدة وأوربا . ولقد ساعد الرأى الحديث فى هذه المادة فى التأثير على مؤرخى الفن الأمريكيين ضد فلسفة التاريخ بصفة عامة ، والتطورية الثقافية بصفة خاصة . إن كثيراً من فلسفات التاريخ سالفة الذكر فى القرن التاسع عشر ، تناولت الأنثروبولوجيا . وحاولت أن تعيد تشكيل المراحل فى ثقافة ما قبل التاريخ ، وثقافة العصور التاريخية الأولى، بما فيها الفنون ، كما حاولت عقد موازنة بين ثقافة ما قبل التاريخ ، وثقافة الشعوب البدائية المعاصرة . ورأوا فى التطور الثقافى ، بما فيه الفنون ، طريقاً أحدياً من خطوات متشابهة فى كل مكان . ولقد بولغ فى وجوه الشبه بين مختلف الشعوب ، وقلل من شأن وجوه التباين إلى أدنى حد. وقد أشار إلى هذه الأخطاء بوضوح ، لأول مرة ، عالم الأنثروبولوجيا الألمانى الأمريكى فرانزبوس Franz Boas (١٨٥٨ — ١٩٤٢) وأتباعه فى العشرينات والثلاثينات من القرن العشرين . وأسهمت حملتهم فى فتور العناية بكل خطوط الفكر هذه ، فى الربع الثانى من القرن .

ووسع نفر قليل فقط من علماء الأنثروبولوجيا البارزين الأمريكيين — على الأخص المرحوم الأستاذ ا . ل . كروبر — دراساتهم فى التاريخ الثقافى لتشمل الفنون فى عصور الحضارة . ويفتقر معظم الأنثروبولوجيين إلى القدر الكافى من المعرفة بتاريخ الفنون المتحضرة ليقوموا بالدراسات الشاملة فى هذا الاتجاه . ولا تزال اهتماماتهم محصورة عادة فى فنون ما قبل التاريخ والحقب البدائية . ومن ثم لا تسد كتاباتهم الحاجة إلى الدراسات النظرية فى فنون الحضارات المتقدمة أو الراقية .

وثمة خط للبحث يبشر بالخير ، مفتوح على مصراعيه أمام عالم الجماليات الذى يعنى بالتاريخ وبالأنثروبولوجيا ، وأمام المؤرخ أو الأنثروبولوجى الذى يهتم بالفن والجماليات . وإن الحاجة لتدعو إلى التعاون بين كل هذه الدراسات . وأهم من هذا كله ، هناك الآن حاجة إلى دراسات نظرية ذات مدى معتدل ، دراسات يمكن أن توضح ما لم يلحظ حتى الآن من ارتباطات

بين مختلف الدراسات . وليس لزاماً لهذه الدراسات أن تسمى نفسها « فلسفات تاريخ الفن » ، فقد يبدو أن هذا يتسم بكثير من الادعاء ، أو أنه يجاوز الحد ، ولكن يمكن لها على الأقل أن تسير على الدرب . ويمكن بلوغ الصفة الفلسفية فى كتابة « تاريخ الفن » ، على نطاق أصغر ، ولكنه عملى بقدر أكبر ، ولم يتسير لنا إلا النزر اليسير من هذا فى السنوات الأخيرة .

٤ ـ التراجع عن المذاهب فى الفلسفة والفن

توافقت النزعة الحديثة نحو الابتعاد عن فلسفات التاريخ — مع النزعات المماثلة فى الفن والفلسفة العامة والعلم . أما إلى أى حد يبلغ الارتباط السبى بينها ، ربما بوصفها تعبيرات متباينة عن نزعة أعمق فى الثقافة الحديثة ، فهذا أمر لا يزال يحوطه الغموض .

وفى كل هذه المجالات ، ساد ميل كبير إلى اجتناب المذاهب الواسعة ، والكيانات الشاملة التى تستوعب كل الفكر والفن . وشنت حملات عنيفة على أنظمة العقيدة القديمة التقليدية ، التى ظن يوماً أنها ترتكز على تنسيق إلهى راسخ ، وقوانين عامة شاملة للحق والقيم . وضعف أو تحطم إيمان الناس بهذه جميعاً ، ولكن لم يقم شىء فى مثل مداها ليحل محلها . وبدلا من ذلك حدث تخصص كبير فى الفن والفلسفة والعلم ، وذلك من حيث التفاصيل ، وفى خطط أصغر . واقترن فقدان الثقة فى الطرز القديمة بالتطرف فى الشك والتشاؤم والعدمية ، نحو القوانين الأخلاقية والمثل ومستويات القيم التقليدية . وساد فى الفنون التعبير عن القلق واليأس من المستقبل .

ففى ميدان الفلسفة العامة تقوضت أركان الطرز الباروكية والأنظمة الرومانسية العظيمة ابتداء من ديكارت وسبينوزا وهوبز حتى هيجل ، قوضها نمو المذهب التجريبى كما شرحه هيوم . ، والمذهب الوجوى . ولم تعد مزاعم أتباع « كانت Kant بأنهم أبدعوا نظاماً فكرياً أخلاقياً جديدا على أساس التجريبية ، لتقنع أحداً . ورأى الوجوديون أن الحياة والعالم ضرب من السخف

والحمق ، وأن التقدم ضرب من الوهم . أما الفلسفة التي كانت وظيفتها التقليدية أن تحاول التأليف بين المعرفة والنظريات ، وأن ترى الكون بوضوح ككل ، فقد انصرفت انصرافاً كبيراً إلى أبحاثها الغامضة البالغة التخصص ، ومعاركها اللغوية حول تحليل الأسماء ، وهذه لا يفهمها إلا القلة . وبذلت محاولات قليلة منذ عهد هربرت سبنسر لبناء مذاهب فلسفية قائمة على التجريبية والمذهب الطبيعي والإنسانية (وربما كانت فلسفة سانتايانا Santayana أقرب شيء إلى مذهب فلسفي) . ولقد تجنب كثير من الفلاسفة البارزين في الغرب بجلاء مثل جون ديوي ، بناء المذاهب . وكان من رأيهم أنه لم يعد من الميسور بناء مذهب فعال شامل في عالم دائب على التغير الشامل ، قائم على النسبية ، ويقولون بأن المعرفة الآن واسعة متنوعة متباينة إلى درجة أنه لم يعد من الممكن تغطيتها بصياغة واحدة ، ومن ثم فإنهم يدونون مقالات ورسائل منفصلة في موضوعات مستقلة مفككة العرى لا ترابط بينها . وبات « منشيء المذهب » اصطلاحا يزري بصاحبه ويحط من قدره ، إذا أطلق على الفيلسوف أو المؤرخ أو عالم الاجتماع .

وفي مجال الفنون ، شهد القرن العشرون رفض الرواد أو الطليعيين رفضاً باتاً ، جملة وتفصيلا ، لكل الأساليب والطرائق الماضية في تنظيم أعمال الفن ، وما يرتبط بها من قيم جمالية . ويشمل ذلك الطرز اليونانية والرومانية ، والبيزنطية والقوطية ، وعصر النهضة ، والباروك والرومانتيكي ، وراحت كلها تبدو مهجورة بالية مرهقة ، كموجهة للخلق أو الابداع الفني المعاصر . وإنك إذ ترفض الطراز ، إنما ترفض من ناحية على الأقل نظام القيم الذي حاول تفسيره أو تبريره . وكان ثمة اتجاه قوي إلى تجنب أسلوب « الأستاذ القديم (١) » ، ذي التأليف المتنوع ، مثل تشيان (٢)

(١) « oldmaster » يقصد به أسلوب أحد أساطين فن الرسم الزيتي في القرنين السادس عشر والسابع عشر وأوائل القرن الثامن عشر – لوحة فنية بريشة معلم قديم .

(٢) Titian رسام من البندقية ١٤٧٧ – ١٥٧٦ .

وبوسان(١) ، بما فيه من تكوين متكامل معقد ، ومتعة بالغة متنوعة للعين فى الخط واللون والمادة والنسيج والمنظور ، واقترابه من الواقع ، وثرائه فى المعنى الثقافى المشتق من التقاليد المسيحية أو الكلاسيكية . وبدلا من ذلك بات الفنانون يميلون إلى تحليل مكونات الفن ، ويتخصصون فى واحد أو فى قليل منها فى وقت واحد ، مثل الخط وحده ، أو اللون البسيط وحده ، أما أنماط التكوين الضخمة المعقدة فقد تفككت إلى مكوناتها أو عناصرها ، لتناولها منفصلة بعضها عن بعض . ويجمع المصور الرائد فى بعض الأحيان بين مظاهر مختلفة للأشياء، كما ترى من زوايا أو وجهات نظر مختلفة فى لحظات مختلفة وبذلك يعطى الانطباع بعدم الاستقرار المتنقل ، وفى أحيان أخرى ينبذ كل تشخيص ، وكل إشارة صريحة إلى الطبيعة والإنسان ، وكل تصميم محدد . ثم يحاول ، بدلا من ذلك ، أن يعبر فى شكل تجريدى عن حوافزه أو نزواته المفاجئة وحالاته النفسية الغامضة المتغيرة . وقد يحاول إحداث الانطباع بالتفتيت والتفكك والاضطراب العارض ، مما كان من الجائز أن يبدو للذوق الكلاسيكى ، غاية فى القبح والتفاهة .

وفى الموسيقى أيضاً يميل الملحن الرائد إلى تجنب المذاهب التقليدية للنغمة المحددة ، والخط اللحنى الواضح ، والوزن المطرد للألحان ، وشكل السوناته ، وغيرها من الأنماط التقليدية للصوت . ويميل شعر الطليعة بالمثل إلى تجنب الأوزان المطردة والقافية والبيان الناصع ، ويؤثر الالتباس ، والانطباعات سريعة الزوال ، والايحاء الغامض. وتميل القصة والمسرحية إلى تجنب « الحبكة » المحددة ، بوصفها إطار العمل أو التصرف ، كما تتجنب رسم أشخاص ثابتين للرواية ، وتجنح بدلا من ذلك ، إلى التوكيد على التغير النفسانى وتزعزع العلاقات الإنسانية . ويجرى ابراز الأشخاص والأحداث من وجهات نظر أو زوايا مختلفة ، وفى أضواء مختلفة، حيث أن الحق نسبي تبعاً لوجهة نظر كل فرد ، ومن ثم يتعاظم طمس الحدود بين الحقيقة والوهم .

(١) Poussin رسام فرنسى ١٥٩٤ — ١٦٦٥ .

والنزعات فى مختلف المجالات تسير متوازية إلى حد ما ، ويقوى بعضها بعضاً . وكلها تشترك فى النزوع إلى تجنب الاطارات الواسعة الشاملة المعقدة ، والطرز المنوعة ، ولكنها المحكمة التنظيم فى الفن والفلسفة ، وبعبارة أخرى تجنب المثل الأعلى الكلاسيكى القائم على الترتيب مع التنوع ، وعلى الوحدة مع التعدد . ومثل هذه الأشكال فى أى مجال توحى بأسلوب ورقابة عقلانيتين ، وراحت هذه المثل العليا التقليدية تبدو مجهدة مرهقة ، بل حتى خطيرة ، فى نظر كثير من المحدثين .

ونزعة التفتيت أبعد من أن تكون عامة فى الفن المعاصر . فهناك أمثلة مشهودة على التنظيم الواسع النطاق فى السينما وفى العمارة وفى تخطيط المدن وفى التلفزيون . وهذه الفنون أوثق صلة بالعلم التطبيقى ، وتعالج مشكلاتها أكثر ما يكون العلاج بالروح العملية السائدة فى التكنولوجيا ، وهى تستخدم الأساليب الآلية ، وتعتمد على تنظيم ضخم من العاملين ، وتستشعر نحو مظاهر الحضاره الحديثة عداء أقل مما تستشعره الفنون التى تتسم بقدر أكبر من الفردية ، مثل التصوير والنحت والموسيقى والشعر . وهى أكثر عناية بالجماهير العريضة من السكان ، وأقل نزوعاً إلى مقاومة الذوق الشعبى المحافظ .

وكذلك شاركت العلوم ، فى ناحية ما ، فى التراجع عن المذهب ، بدرجة أقل من الفن والفلسفة . ولم تتردد العلوم الطبيعية فى نبذ مذاهب معينة كثيرة — الفلك البطليموسى مثلا — وجد أنها مذاهب زائفة . وتحدى العلم وصحح هندسة أقليدس وفيزياء نيوتن وتطورية دارون . ولكنه لم يدأب على الرفض الشامل غير المقيد لكل المذاهب ، وعلى النقيض من ذلك واصل الجهود لبناء أنظمة أكبر وأصدق ، فى ازدياد مستمر ، كما هو الحال فى بحث أينشتين عن صيغة تتسع لتغطية الأجزاء الصحيحة من قوانين نيوتن ، مع ملاحظات استجدت فى الضوء والألكترونات . والواقع أن العلوم الاجتماعية والنفسية ، وخاصة الأنثروبولوجيا ، هى التى أبدت أشد البغض للمذاهب (وسنعالج أسباب هذا فيما بعد) . يقيناً إن تطبيقات الفيزياء

كما هو الحال فى الصواريخ ورحلات الفضاء ، قد حققت معجزات من النظام المعقد فى التنسيق بين مختلف فروع التكنولوجيا ، بغية إنتاج الآلات الميكانيكية الدقيقة المعقدة . وإذ تبوأت هذه التطبيقات مّن ذروة الموجة العسكرية المصارمة ، يدعمها التأييد الاقتصادى والسياسى أكبر الدعم ، راحت تجتذب العقول اللامعة ، وقامت بمغامرات جريئة خيالية .

وحدث التراجع عن المذهب بطرق شتى فى أزمان وثقافات مختلفة . ويمكنأنيكون هذا جانبا من حركة رومانتيكية ثورية ، بعيداً عن القواعد المرهقة والسلطة المركزية . يمكن أنيؤدى دوراً ناجحاً فى القضاء على المعتقدات الزائفة والقيود المضنية والطرز الميتة فى الفن . وقد يفتح هذا العمل الطريق إلى كشوف جديدة وإلى وسائل أفضل للحياة ، وألوان جديدة من الخبرة الجمالية . وبعد الجانب المدمر ، لابد من وقفة تعقبه ، قبل أن تبدأ إعادة البناء . وقد يقتضى الأمر أن تنتظر هذه الوقفة جيلا آخر ، حيث يتلفت الناس حولهم لبعض الوقت ، ليستعرضوا الأنقاض والأطلال ، ويقدروا الموقف ، ثم يشرعوا فى خطة صغيرة موجهة .

وكلنا يعلم أن قروناً عدة من التخصص فى البحث والتجربة فى العلوم والتكنولوجيا ، خرجت علينا بمحصول وافر من الكشف والاختراع . وأظهر الفن الحديث أكثر من فن أى عصر غابر ، روح التجريب ونزعة إلى التخصص ، مثل ما أظهر العلم سواء بسواء . وعلى حين أن إنتاجه فى الغالب غير هادف وسريع الزوال ، فانه بالمثل يأتينا بمحصول وافر من الأشكال والأساليب والطرز الجديدة . أما جانبه المتشائم الذى يؤكد ضروب الخبية والوحشية فى الحياة ، فقد أدى بنا إلى التعرف على المساوىء الهامة التى ظلت مصقولة لزمن طويل فى الفن الكلاسيكى . والرومانتيكى .

تلك هى النواحى الإيجابية فى الموقف ، ولكن ثمة جوانب سلبية . فإن مثل تلك النزعة قد تصل إلى حد التطرف ، قبل أن تبدأ النزعة المضادة

دورها . وهذا يحدث حين يتسم نبذ القديم بالتطرف وعدم التمييز ، ويلقى بالغث والثمين والزائف والأصيل عرض الحائط .

وثمة جانب سلبي آخر يمكن أن يوصف بأنه « انهيار الأعصاب » : إنه ضرب من الجبن وفقدان الطاقة والشجاعة للنهوض بمغامرات العقل الجديدة الطموحة . وكما أوضح جلبرت مرى G. Murray فقد حدثت مثل هذه النزعة فى الثقافة الهللنستية بعد موت الاسكندر وأرسطو . وهى نزعة تتميز بها عصور الاضطراب ، حين تنهار النظم السياسية، وتنهار معها الايديولوجيات المرتبطة بها ، وتفقد الديانات وقوانين الأخلاق والفلسفات والطرز القديمة قيمتها . وفى مثل هذا الوقت تبدو الأشياء مستحيلة أو محفوفة بالخطر ، على حين لم تكن تبدو كذلك من قبل . وينتاب الناس هم وغم لضعف البشرية وفسادها الأمر الذى ينم عن اليأس من وضع الإنسان وموقفه . وقد يخشى الفنان أو الفيلسوف أن ينكفىء على وجهه حين يحاول خطة جريئة ، ومن ثم يكرر الصيغ القديمة ، ويركن إلى تفاهات ، وينفخ فيها ويضخمها حتى تبدو ذات أهمية وجلال . وتنجز أعمال الفن الكبيرة الغالية القيمة حين يدوم المال ، وتدون الكتب المطولة ، ولكنها نادراً ما تضم أنظمة فكر أصيلة . وقد ينبثق بين الحين والحين، فى عصر الاضطراب ، مذهب مثل مذهب كنفوشيوس ، على أنه بقاء متأخر لنمط قديم . ولكن هذه الأمور نادرة الوقوع . فإن كثيراً من نتاج الفلسفة والفن فى مثل هذه الأوقات ، يقتصر على تشريح الأنظمة القديمة وتشطيرها ونقدها وتلخيصها ، أو جمع قليل من الفتات الصغيرة ، فيما يشبه الترقيع ، بطرق أصيلة ولكنها تافهة .

وبالمثل ، يدل التراجع عن المذهب فى الوقت الحاضر ، على اسراف فى الحرص والحذر . فإن المفكر يتوجس خيفة من المغامرة بتأملات جريئة ، حتى لا يرميه زملاؤه « باللوثة والجنون » .

وقد يبرر هذا الاتجاه أحياناً ، على أنه خوف من الاستبداد العسكرى ،

بناء على الإفتراض الخاطىء بأن المذاهب الفلسفية متحالفة معه . كما يشك فى أساليب الفن الضخمة البارزة لمثل هذا السبب ، وكانت كل هذه مرتبطة بعضها ببعض ، على هذا الأساس ، فى بعض العصور ، ولكنها ليست دائماً كذلك. ولا تكون بالضرورة كذلك. أن مذاهب لوكريشس، واوك، ومل، وسبنسر ، على النقيض كل النقيض ، من الاستبداد والفاشية . فإن هؤلاء يمتدحون حرية الفرد ، ويزودون الناس بأسلحة قوية للكفاح من أجل الديمقراطية .

كذلك ينشأ الخوف من المذاهب ، فى العقل الليبرالى (الحر) ، بفعل التقدم المستمر للتصنيع الآلى واسع النطاق فى البلاد . ويبدو أن هذا — حتى فى المجتمعات الليبرالية ، يفرض ازدياداً فى الرقابة المركزية ، وبخاصة تحت الضغط العسكرى . كما أن الليبراليين المتطرفين ، أيضاً ، يغالون فى الربط بين المذاهب المعقدة فى الفلسفة والفن ، وبين مثيلاتها فى السياسة والاقتصاد والقوة العسكرية . وثمة قياس مجرد بينهما ، ولكن ليس ثمة رباط جوهرى سببى . وليس المجتمع الليبرالى ملزماً بأن يعبر عن نفسه فى فئات متنافرة —ولقد نمت الفلسفة والفن ، أساساً فى ظل أشكال مختلفة من الأوتوقراطية الوراثية الدكتاتورية . ولم يتسن لليبرالية إلا اليسير من الوقت لابداع أشكالها الكبرى التى تلتئم مع تطوراتها الحديثة . وليس ثمة سبب قسرى يدعو إلى أن بعض هذه الأشكال لا يمكن أن تكون كبيرة منسقة . ويمكن أن تنظم أية فلسفة حديثة ، أو أى طراز حديث من الفن تنظيما محكماً على نطاق واسع ، ولكنه مرن ، معبر ، عن هذا العالم المتغير ، ينذر نفسه لتحرير عقل الفرد .

وليست مذاهب الفلسفة بالضرورة زائفة . ولكنها دائماً ناقصة ، طالما كان من المستحيل على العقل البشرى أن يصف أو يحيط علماً، بالحجم غير المتناهى للكون ، وأمده وتنوعه ، أو حتى التاريخ القصير للإنسان على الأرض . إنها دائماً ذاتية ، إلى حد ما ، تعبر عن وجهة نظر رجل واحد ، فى محيط ثقافى معين متغير . ولكن ليس لزاماً أن تكون دواماً مجرد أوهام أو نزوات

ذاتية . إن العظماء الفلاسفة يصفون ويفسرون ويقيمون العالم ، كما يبدو أمام أنظارهم فى حينه . ومبلغ علمنا اليوم أن معظمهم أشار إلى بعض الحقائق الهامة الموضوعية عن الكون والإنسان . ومهمتنا أن نفصل الغث عن الثمين ، والحيوى عن المهجور ، والحقيقة عن الوهم، فى مذاهبهم . وبعض الجهد فى هذا السبيل يعتبر إعداداً ضرورياً للتفكير الفلسفى الأضيل . الأمر الذى من شأنه أن يعلم الفيلسوف الناشىء أن يتجنب الإخطاء الأساسية التى وقع فيها أسلافه ، وبخاصة دعوى الحقيقة المطلقة الأبدية . وينبغى عليه أن يتعلم أنه ليس ثمة مذهب فلسفى يمكن أن يعلو طائفة من الاستدلالات من فيض الظواهر . ولكن هذا لا يقلل بحال من شأن الكتابة فيها . ولكنه فى كتابتها يحسن صنعاً إذا عمد قدر الطاقة إلى أن تكون شاملة منطقية متماسكة، عند معالجته للشواهد المتاحة . إن الخطر الماثل دائماً ، هو الإغراء بتبسيط الصورة تبسيطاً يجاوز الحد ، تمشياً مع نمط ما سبق تصوره وأحكم تنظيمه . ولقد حذر الفلاسفة الحديثون من هذا تحذيراً كافياً . وجدير بهم أن يكونوا قادرين على تفاديه . وليس لزاماً على أى مذهب فى الفلسفة أن ينسب إلى العالم من القياسية أو الترتيب أو الوحدة أو العقلانية أو القيمة ، أكثر مما هو واضح فيه فعلا . إن مهمة الفيلسوف أن ينبئنا بقدر ما هنالك منها فحسب ، فى رأيه ، ومن أى نوع أو لون ؛ وكيف يتوصل إلى هذه النتيجة .

وليس من قبيل الحمق أو التضليل بالضرورة ، محاولة الخروج بمذهب للفلسفة ، أو فلسفة للتاريخ ، حتى فى القرن العشرين . إن اتقان هذا العمل يزداد على الأيام مشقة وصعوبة ، بسبب اتساع المعرفة وسرعة تزايدها . ولكن ليس على المرء أن يرسم صورة إجمالية للمعالم الرئيسية ، كما تبدو لناظرى شخص واحد ، فى زمان معين ومكان معين . وما من فيلسوف فعل شيئاً أكثر من ذلك ، رغم ادعاء الكثيرين . إن تجنب ادعاء اليقين والتأكد يجعل المهمة أيسر ، من بعض الوجوه ، مما إذا بدا اليقين والتأكد فى حيز الإمكان . إن المذاهب العظمى للفلسفة ، عند أمثال أفلاطون وأرسطو

وأبيقور ، والقديس توماس الأكوينى ولوك وهيجل تحتل بعض أماكن الذروة فى الحضارة الغربية . وليس من المتعذر أن نتبارى معها فى المدى الذى وصلت إليه ، وأن نفوقها فى الحقيقة ، ولو أن هذا سوف يتحدى عباقرة المستقبل . يقيناً سيلقى بعض هؤلاء بدلوهم فى الدلاء ، وسوف يبتدعون مذاهب جديدة جديرة بأن تخلف القديمة .

ويمكن أن يقال الكثير من هذا عن الفن وعن النظريات الجمالية للحكم عليه . ولسوف تنطوى إعادة البناء على تقييم الأشكال التقليدية من جديد بغية اختيار ماهو موجود من عناصر حيوية ثمينة ، ثم صهرهذه مع العناصر الجديدة فى سلسلة واسعة من الأشكال البسيطة والمعقدة . ولا ينبغى أن نخشى التعقيد أو نقدسه ، بل يجدر استخدامه عندما تدعو الحالة إليه .

الفصل الثالث

هل تتطور الفنون ؟

بعض إجابات متضاربة .

١ ـ نظريات القرن التاسع عشر فى تاريخ الفنون كجزء من التطور الثقافى

نشر هربرت سبنسر فى ١٨٥٧ بحثاً تحت عنوان « التقدم : قانونه وسببه »(١). وكان هذا بياناً للسلسلة الضخمة من الكتب التى شغلت بقية حياته ، والتى عالج فيها التطور من مختلف نواحيه — الكونية والعضوية والعقلية والاجتماعية . وعالج فى هذا البحث تاريخ الفنون فى شىء من التفصيل ، ليوضح أنه يساير « قانون » التعقيد المتزايد ، الذى أطلق عليه آنذاك « التقدم » ثم أسماه فيما بعد « التطور » . وكان هذا البحث المبكر أول محاولة مسهبة منسقة للتوفيق بين تاريخ الفن وبين نظرية « للتطور » . قائمة على المذهب الطبيعى (٢) . وفى رأى سبنسر أن التعقيد المتزايد كان تغيراً من المتجانس (من جنس واحد أو طبيعة واحدة أو تكوين واحد) إلى المتغاير الخواص ، ومن غير المحدود إلى المحدود ، وقد تضمن هذا طوراً من التفاضل وآخر من التكامل. وقال سبنسر بأن تطور الفنون أوضح هذا الاتجاه ، وبالتالى دلل بالمثل على عملية

(١) «Progress, its Law and Cause» اعيد طبعه فى «Essays Scientific, Political and Speculative». (نيويورك ١٨٩٢) مجلد ١، ٨ ..

(٢) بنيت فلسفة التاريخ عند هيجل على المثالية الميتافيزيقية ... وجاء تطبيق النظرية الماركسية ، على الفن فى أخريات القرن .

أكبر هى عملية التطور العقلى الاجتماعى . وجملة القول إن سبنسر اعتبر أن هذا التعقيد مؤدلى إبقاء الأفراد والجماعات قدر ما هو مفيد ، بطرق أخرى .

وأعقب نظرية سبنسر فى تطور الفنون عدد آخر من النظريات ، مثل نظرية تين Taine فى فرنسا ، وجروس Grosse فى ألمانيا ، وهادون Haddon فى انجلترا . وأيد علماء الأنثروبولوجيا والأركيولوجيا بصفة خاصة المدخل التطورى ، كوسيلة لتوضيح أصول الفنون ومراحلها الأولى . وطبقه الباحثون على كل فن ، بما فى ذلك الموسيقى والآداب ، وعلى الطرز المتحضرة والبدائية معاً . وفهم أن التطور الثقافى يشمل نمو الفن والعلوم والتنظيم السياسى والتكنولوجيا ، وغيرها من المهارات والنظم المكتسبة ، واحتفظ لفظ « التطور » بالنسبة لكل من هذه بدلالته الأصلية على تزايد التعقيد أو النمو أو الارتقاء . وفهمت هذه العملية ، كما هو الحال فى علم الحياة على أنها عملية مستمرة ، على مدى حقب طويلة من الزمن ، عن طريق التحدر السلالى أو الانتقال من جيل إلى جيل ، لكن مع إدراك أن وسائل هذه الانتقال وأسلوبه كانت متباينة كل التباين ، فهى جسدية ، عن طريق الجبلة الأولى (بروتوبلازما الخلايا الجرثومية الناقلة للوراثة) فى حالة التحدر السلالى العضوى ، على حين أنها ثقافية عن طريق المحاكاة والتعليم فى حالة تحدر الفنون . وهذه الأفكار مجتمعة — وهى تقوم على التكييف ، والتعقيد فى الارتقاء عبر التحدر الثقافى — هى التى شكلت المعنى الأساسى للفظ « التطور » عند تطبيقه على الفن وغيره من المهارات والنظم المكتسبة الأخرى .

واقترح سبنسر ، بالنسبة للتطور ، نظريتين إضافيتين ، هما أكثر مثاراً للجدل . كما أنهما لم تلقيا قبولا عاماً حيث لم ير العلماء أنهما تستوعبان المعانى الأساسية « للتطور » . وتذهب النظرية الأولى إلى أن التطور يتوافق مع التقدم بصفة عامة ، من حيث التقييم ، على الرغم من أن لهذين اللفظين دلالات مختلفة . أما النظرية الثانية فتقول بأن التطور « قانون عام من قوانين الطبيعة » . وقد نتقبل التعريف الأساسى الذى أورده سبنسر لهذا المفهوم ، دون نظرياته ،

فيما يتعلق بقيمته وشمولية حدوثه ، فقد ترتضى التعريف على أنه معنى اللفظ ، دون أن نؤمن قط بأن التطور يحدث بالفعل .

وسرعان ما ظهرت عن « التطور » عدة نظريات متعارضة ، اتسم بعضها بالمثانية ، وقام بعضها على الثنائية(١) وبعضها على المذهب الحيوى (٢) وبعضها الآخر على المذهب الطبيعى . وتضمن بعضها الآخر نظريات عن مراحل شاملة فى التاريخ الثقافى ، كما شرح بعضها سبب التطور على أساس التشابه أو التوازى ، وشرحه غيرها على أساس الانتشار . وقال بعض هذه النظريات بالحتمية ، وقال غيرها باللاحتمية . كما قالت نظريات أخرى بالغائية ، وذهبت بعض النظريات إلى أن العملية آلية (المذهب الآلى فى نظام العالم .) ومن ثم نجد أن المعنى الأساسى قد ضاع أحياناً وسط هذا التيه من مناحى الفكر المتباينة ، وبذلك تحول لفظ التطور إلى نظرية خلافية . واستعمل مع هذا اللفظ ألفاظ أو مصطلحات أخرى ، كادت أن تكون بديلا لها ، مثل « الدروينية الاجتماعية » ، و « التبيان التاريخى »، و« نظرية افتراض النشوء » .

وتفاقمت فى السنوات الأخيرة فوضى الألفاظ والمعانى ، جنباً إلى جنب مع الخلاف على أى أنواع التطور موجود حقاً ، وإلى أى مدى .

ولا ريب فى أن تعريف سبنسر « للتطور » ليس مقدساً أو منزلا . فلكل كاتب الحق فى أن يضع له تعريفاً ، بطريقته الخاصة ، شريطة أن يتوخى فيه الوضوح والتحديد . وليس لتعريف واحد أن يزعم أنه التعريف الصادق الصحيح . فإن اختيار المعانى ينبغى أن يرتكز على أساس الاستعمال والتناسب الراسخين المقررين . ولكن فكرة « النشوء » أو « التحدر السلالى مع التعقيد

---

(١) Dualism أى المذهب الثنائى ، الذى يقول بأن الكون خاضع لمبداين متعارضين : الخير والشر .

(٢) Vitalism مذهب يقول بأن للحياة أصلا منفصلا عن المادة وأنها لاتعتمد اعتمادا كليا على العمليات الفيزيائية الكيميائية .

المتزايد » ، مرتبطة « بالتطور » ارتباطاً شديداً فى الاستعمال الاصطلاحى ، وفى البيولوجيا ، وفى علوم الثقافة ، إلى درجة أنه لايجوز تجاهلها من أجل نظرية أخرى ليس لها تفسير أو شرح .

وقد يتيسر فى المرحلة الحالية تصفية المناقشة أو توضيحها إلى حد كبير ، إذا نحن اتفقنا على أن السؤال « هل تتطور الفنون ؟ » إنما يعنى أول ما يعنى « هل تتحدر الفنون تحدراً ثقافياً مع اتجاه إلى التعقيد ؟ » . وبالتالى فإن « التطورية » عند تطبيقها على الفن والثقافة عامة — سوف يقصد بها ، أساساً ، أن الفن والثقافة تتحدران حقاً ، وتتعقدان فعلا ، بوجه عام ، أو إلى حد كبير . ولن تتضمن أن التعقيد شامل أو محتوم .

٢ — مهاجمة التطورية فى الفن والدفاع عنها

وفى حياة سبنسر هبت عاصفة من الحملات تهاجم التطورية فى الفن جاءت من مصادر مختلفة — لاهوتية وأدبية وعلمية . حيث بدا للمفكرين المحافظين أن القول بأن شيئاً متحضراً روحياً مثل الفن ، يمكن أن ينبثق من بدايات حيوانية همجية أو بدائية ، إنما هو قول مشين مناف للعقل بصفة خاصة. وطوال القرن التاسع عشر أحرزت التطورية الثقافية نجاحاً مضطرداً فى الدوائر العلمية ولكنها لم تحقق ذلك إلى أية درجة كبيرة فى علم الجمال . فإن هذا الفرع من الفلسفة ، رغم أنه متعلق من الناحية التقليدية بالفن ، قد سيطرت عليه المثالية الألمانية طوال الشطر الأكبر من هذا لقرن. فإن نظرية هيجل المثالية فى تاريخ الفن ، رغم مافيها من بعض سمات تطورية ، تختلف اختلافاً كبيراً عن التطورية الطبيعية التى نادى بها سبنسر ، وداروين ، وسمبر Semper ومورجان ، وتيلر Tylor . ولم يساير معظم علماء الجماليات الطبيعيين فى اعتبار أن الفنون والحياة الروحية إنما هى فى الأصل مادية ، خاضعة للقوانين والعمليات المادية .

ولا يزال أثر كانت Kant فى علم الجمال قوياً . فقد شايع عادة مفهوماً مثالياً أو روحانياً فى الفن . وكان علماء الجماليات البريطانيون فى القرن الثامن عشر ،قد خطوا فى مؤلفات أديسون وهيوم وبيرك وهوجارت وغيرهم، خطوة أولى مباشرة ، نحو نظرية للفن تقوم على المذهب الطبيعى ، بما فى ذلك جوانبه النفسانية والاجتماعية . ولكن هذا المدخل الذى ازدهر من جديد وتدعم منذ ذاك الوقت ، طغى عليه بصفة مؤقتة ، أثر كانت وشللر Schiller وغيرهما من فلاسفة « الاستشرافية » فى أوائل القرن التاسع عشر . ومال كانت نفسه نحو التطورية فى أخريات أيامه ، وبخاصة فى كتابه فى « الأنثروبولوجيا » ، ولكن آراءه فى الفن كانت سابقة على التطورية بشكل واضح . ولقد رددها معارضو المذهب الطبيعى فى علم الجمال وفى كتابة تاريخ الفن ، حتى وقتنا هذا .. فقد أعلن كانت أن المهارة أو الموهبة فى الفن « لا يمكن أن تنقل. ولكن الأمر يقتضى أن تمنحها الطبيعة مباشرة إلى كل فرد ، وأن تنقضى بانقضائه ، فى انتظار أن تجود بها الطبيعة مرة أخرى على فرد آخر ، بنفس الطريقة . » (١) وفى رأى كانت أن شروط الفن وأساليبه هى فقط التى يمكن تعليمها ، ولكن هذه ، على حد قوله ، ليست مطلقاً العناصر الأساسية فيه . وهناك فى هذه الفكرة جانب من الصدق قد يذكره العلم الحديث على أنه استعداد فطرى ناتج عن الوراثة العضوية . وعلى هذا الأساس قد يأمل فى تفسير الحقيقة الواضحة ، وهى أن العبقرية الفنية لا يمكن أن ترجع كلية إلى الأحوال الاجتماعية ، أو أن تصطنع طوع الارادة أى منهج من مناهج التعلم . ولكن هذا الجانب من الصدق بالغ فيه أولئك الذين يؤمنون بوجود قوة خارقة للطبيعة (الخوارق) ، حتى جعلوه نظرية صوفية أو باطنية، تقول بأن كل ما هو أساسى للفن شىء لا يمكن تلقينه أو تجميعه ، وأن كل خطوة فى تاريخ الفن إنما هى إبداع أو خلق خاص ، وإلهام سماوى مستقل ، ومفاجأة مذهلة . ومن ثم قيل بأن تعاقب الخطوات فى الفن ليس

(١) « Critique of Judgment » ص ١٧٠ (ترجمة Meredith) .

نشوءاً أو ارتقاء متصلا ،وأنه لا يتأثر، فى الأساسيات ، بالأحداث الخارجية أو الأحوال الاجتماعية .

وأبدى بعض الرومانتيكيين عطفاً على فكرة التطور على أنه تطلع غامض شامل إلى النمو والتقدم ، ولكن كان من الطريف أيضاً ، التفكير فى الفن والفنان ، على أنهما إلهام ربانى، وأنهما يسموان فوق أى صراع دنيوى من أجل الحاجيات المادية . وكانت ثمة مقاومة كبيرة من جانب الفنانين ، وخاصة فى الأدب ، عند إدراج الفن فى العملية العامة للتطور . وبدا لكثير من الرومانتيكيين الأوائل الذين قاوموا العقلانية المتطرفة فى عصر الاستنارة ، أن العلم يتخذ من الجمال موقفاً يتسم بالفتور والقمع والعداء ، وأن العلم والفن على طرفى نقيض . كما أنهم كذلك أكدوا دور العبقرية الفردية فى الفن . فقال تيوفيل جوتييه . « إن العلم يختلف عن الفن ، فى أن الفن يبدأ من جديد مع كل فنان ... فليس ثمة تقدم فى الفن ». وجدير بالذكر أن الدوس هكسلى- فى القرن العشرين - وهو أحد أفراد أسرة مشهورة من التطوريين ، ولكنه يميل نحو الفوطبيعية الصوفية - فيرى « أن كل فنان يبدأ من البداية ؛ على حين أن رجل العلم ، من ناحية أخرى ، يبدأ حيث انتهى سلفه » .

ولا تنكر هذه الحجج كل تقدم أو تطور ثقافى ، إلا فيما يتعلق بالفن . فإنها تسلم بأن العلم يتطور ويتقدم ، ولكنه يختلف اختلافاً جوهرياً عن الفن . وطبقاً لهذا الرأى ، يسير الفن فى مساراته الخاصة به ، فهو خارج عن نطاق عملية التطور .

إن تلك الحجة التى كثر ترديدها ضد التطور فى الفن، على أساس الاختلاف الجوهرى بين الفن والعلم - عبر عنها جون كيرد Caird فى ١٨٨٧ تعبيراً فكتورياً أصيلا . فى بحثه عن « التقدمية فى الفن » يشير كيرد ، فى بيان ساحر ، إلى المواهب الفنية التى تجل عن الوصف ، والتى لا يمكن أن تنتقل من السلف إلى الخلف . وهو يسلم فى شىء من التردد بأن الفن قد يتقدم ،

ولكن بطريقة تختلف تمام الاختلاف عن طريقة تقدم العلم . » ويعتمد بلوغ الشأو فى الفن ، أكثر كثيراً منه فى العلم ، على قدرة الفرد وعبقريته » . فإن الملاحظة والمعرفة وجمع الحقائق « تنطوى جميعاً على مبدأ للنشوء تستطيع الأجيال المتعاقبة بفضله أن تمتص وتستغل فكر الماضى » ، على حين « أن منجزات المصورين والمثالين والشعراء السالفين لا تورث لخلفائهم كما تورث منجزات العلم . فهنا يعتمد ما يصنعه المرء — إلى حد قليل نسبياً — على ماصنعه الناس قبله ، ولكنه يعتمد أساساً ، على نوعية ذهنه وحدته ، » وقد تزداد اضافات البراعة الفنية وتقليدها ، ولكن « كمال العمل الفنى يكمن فيما هو أعمق من مجرد التعبير ، فى الملكة الخلاقة أى موهبة العبقرية التى تجل عن الوصف ، كما يكمن فى الفراسة البدهية التى تنفذ إلى حياة الطبيعة والإنسان ، وتلك الحساسية العجيبة لكل ما هو نبيل ورقيق وجميل ، مما يمس منا شغاف القلوب ويهزنا ، فى أعمال عباقرة الفن والغناء . وهذا عنصر لا يتيسر نقله أو توريثه إلى فرد آخر ، فهو غير مقيد بأية تقليد وأى تعليم ، بل إنه ينزل بمثابة وحى أو إلهام على نفوس منتقاة ، يهبط إليها عذباً رطباً من الينبوع الخارجى للضوء ، ولا يمكن أن يكون بلوغه أيسر منالا لأهل اليوم ، مما كان عليه لأولئك الذين عاشوا فى أقدم العصور » . الواقع أن « الكماليات أو الأمور الثانوية الخارجية فى الفن » : لوازم الرواية المسرحية وطرائق النظم ، هى التى تتراكم وتتجمع (عبر العصور) ، ولكن هذا لا يعتبر مؤشراً على التقدم الحقيقى فى الفن . إن « روح الفن » قد تتألق فى أبعد الأشكال عن الكمال ، فى « قوة تجل عن الوصف ، وسطوع يزرى على الفور بالضوء المستعار من الثقافة المجهدة » ، كما هو الحال فى « بعض رسوم ساذجة تخطها يراعة العبقرية ، وفى نغمة أو اثنتين تعزفهما على القيثارة أنامل بريئة كل البراءة من الثقافة المصطنعة . » ومن ثم فإن « روائع الفن » — على النقيض من أعمال كثير من أساطين العلم — لا تصبح أبداً قط ، عتيقة أو مهجورة ، بمرور الزمن . إن لها من صفة الدوام مالا يتيسر للعلم . وقد قيل إن تقدم العلم ، بتبديده

أضاليل الخيال الساذج ، قد يضر بالتفوق الفنى . وعلى حد قول ماكولى : « كلما تقدمت المدنية ، يكاد الشعر ينحط بالضرورة » . ولكن كيرد يرى أن فى هذا القول مغالطة ، لأن الفن الصادق لا ينتج أثره عن طريق الخداع ، ولا يمكن أن يؤذيه العلم بحال . فإن الفن والعلم ، والفلسفة والدين ، إنما تكشف لنا عن حقيقة خفية ، ولكن بطرائق مختلفة .

وهكذا نلمس فى ذهن عالم مسيحى متحرر من العصر الفيكتورى ، محاولة جادة للتوفيق بين نظرية الطبيعيين الجديدة عن الفن وتقدميته ، وبين النظرة الدينية القديمة إلى قيمه الروحية أساساً . وعلى الرغم من أن المسألة الرئيسية هنا تقيمية صيغت فى عبارات التقدم والاضمحلال فإنها تثير أيضاً مسائل تطورية فى وصفها الفن الرفيع بأنه غير قابل للنمو عن طريق التجميع وغير قابل لأن يصبح بالياً مهجوراً ، وأنه مختلف اختلافاً جوهرياً عن العلم فى عملياته وطرائقه العقلية . ولو أن هذا المفهوم للفن ، لقى قبولا ، اوقف حائلا منيعاً دون الاعتقاد بتطوره . ومن ثم يبقى الفن ، كما أراده أفلاطون ، وبلوتينوس ودانتى وبليك ، وغيرهم من الصوفيين ثمرة ابداع خاص ، وخلق فريد ، يأتى به الوحى أو الالهام السماوى مجدداً فى كل عصر ، فى كل فنان ، وفى كل عمل من أعمال العبقرية ، ولا يدين بأى فضل يذكر لنمو الحضارة ، اللهم إلا فى الأشياء الثانوية الخارجية فحسب .

فأنت ترى أن نظرية « الابداع الخاص » التى نبذت فى البيولوجيا وفى التاريخ الاجتماعى ، جاهدت لتحتفظ بحصن منيع أخير فى تاريخ الفنون ضد الشواهد المتزايدة على الطبيعة التجمعية لهذا التاريخ .

إن كثيراً من الفنانين ومحبى الفنون ليمقتون فكرة التطور فى الفن ، لأنها تجنح إلى الاقلال من دور الفرد المبدع ، وإلى تصويره على أنه حدث عارض فى المجرى العارم للتاريخ الثقافى . وبدلا من أن تعتبر عمله أصيلاً خلاقاً غاية الأصالة والخلق ، فإنها تؤكد دينه للفن الماضى ، واستجابته للقوى الاجتماعية

والأيديولوجية السائدة . وإنهم ليؤثرون الفكرة الأفلاطونية الرومانتيكية ، التى تذهب إلى أن الفنان الحقيقى ملهم من السماء إلهاماً مباشراً ، فيبدع أشكالا جميلة من أعماق نفسه ، أو من اتصاله الوثيق بالطبيعة وحدها ، وأن أية روائع ثمينة ينتجها كل فنان لتبدو أمام ناظريه مختلفة كل الاختلاف عن أى شيء صنع من قبل . ويميل جمهور الناس إلى التعاطف مع وجهة النظر هذه ، ويمقت الكثيرون إقحام الأفكار العلمية غير الشخصية على مجالات العاطفة الشخصية والجمال . ويجنح أمثال هؤلاء إلى النفور ، لا من نظرية التطور فى الفن فحسب ، بل من كل الآراء والطرائق العلمية فى علم الجمال . وكما يقول ج . ا . سيموندز J.A. Symonds : « إن اعتزازنا واحساسنا باستقلال الإنسان ليتمردان على الإيمان بأن العباقرة يمثلون لحركة ما بالقدر الذى يتحكمون به فيها ، بل أكثر مما يخلقونها . على أن هذه هى النتيجة التى تؤدى بنا إليها الحقائق التى فسرت بوسائل تاريخية وعلمية ... » ويضيف سيموندز قوله : « ولكن فيدياس وشكسبير ليسا أقل شأناً مما كانا ، لأننا ندرك أنهما ضروريان فى سلسلة (من أضرابهما) . وإننا لنجد من خلال الدراسات التاريخية « أن الجنس الذى ينبثق منه الفرد ، والذى أصبح هذا الفرد لسان صدق له ومحدثاً عنه ، ليجنى عظمة وعزة ومجداً » .

وثمة أسلوب للتعبير عن النظرة المعادية للعلم بالنسبة للفن ، ذلك هو الالحاح على أن كل عمل فنى إنما هو عمل « فريد » . ولقد روج كروتشى ، بصفة خاصة ، هذه الفكرة . وقال أوسكار ويلد إن كل عمل من أعمال الفن إنما هو فى جوهره حدس خاص لا يتجزأ . « فالعمل الفنى نتيجة فريدة لمزاج فريد ، وينبع جمال هذا العمل من حقيقة أن مبدعه يصدر بنفسه عن نفسه » . وكتب بيتر فنجستن ، فى زمن أحدث : « ليس ثمة عمل من أعمال الفن ، أو العمارة ، أو التصوير ، أو النحت ، يمكن أن يكون مرتبطاً بعمل سابق بطريق التناسل ، كما أن الطرز الحديثة لا تشكل مع الطرز القديمة نهجاً واحداً كبيراً ، وكل عمل فنى فذ « أنجز » على نسق فريد ولم « ينم » بالمعنى الذى

ذهبت إليه نظرية التطور . وهو بهذا يعارض ما ذكره دارون عن التطور العضوى من « أن كل أشكال الحياة تؤلف معاً نهجاً واحداً كبيراً ، لأنها كلها متصلة بعضها ببعض بطريق التناسل » . وهو يقول « إن تاريخ النمط لا يبين لنا تطوراً ولا انحطاطاً ولا انكماشاً ... وفى مجال الفن يأخذ التغيير مكان التطور ... » ويوافق هربرت ريد على أن « الفن لا يتطور ، بأى معنى دقيق لهذه الكلمة » .

ترى هل كل عمل فنى « فريد » ؟ هناك أيضاً جانب من الصدق فى هذه الفكرة ، مما جعلها تبدو مقبولة . فإن كل عمل فنى فريد ، وكل فنان فريد ، من بعض الوجوه . والقول نفسه ينطبق على كل كائن بشرى ، ، مع كل ورقة نبات ، وكل قطعة من الثلج المتبلور . ولكن أياً منها ليس « فريداً » تماماً ، بل إن كلا منها يشبه غيره من بعض الوجوه . وهناك فى كل عمل فنى سمات كثيرة مشتركة بينه وبين سائر الأعمال، لا من حيث المادة والأسلوب فحسب، ولكن من حيث الشكل والطراز ، والأفكار والمشاعر التى يعبر عنها ، ووسائل اجتذاب المشاهدين . وقد يكون بعض الفنانين فى أعمالهم خارقين أو غير عاديين أكثر من غيرهم ، ولكن الفارق فى الدرجة فحسب . ويحب بعض الكتاب توكيد وجوه الخلاف ، ويعتقدون أنه أكثر أهمية ، على حين يميل آخرون إلى توكيد وجوه الشبه . ويجدر التبصر فى كلا الرأيين فى ضوء نظرية عادلة متزنة للفن .

وكثيراً ما جرى التوكيد على المعالم « الفريدة » أو المميزة فى الفن ، أكثر منه على وجوه الشبه . ويصدق هذا بصفة خاصة على الثقافة الغربية الحديثة ، حيث يكون للأصالة القدح المعلى . فإنا ننزع إلى الاعجاب بالفنان الأصيل ، والحط من قدر الفنان المقلد ، حتى ولو أننا لا نتفق دائماً على أيهما الأصيل وأيهما المقلد ، ونلتزم التؤدة والتأنى عادة فى تقبل العبقرية الأصيلة . ولكننا نمتدح الأصالة فى الفن على أنها اسهام فى التقدم . ولتقدير هذه الأصالة وتقييمها نبحث عن المعالم المميزة ، ونبرزها فى كتابة النقد والتاريخ . أما وجوه الشبه

فإنا نأخذها قضية مسلماً بها ، وليس من اللائق ذكرها فى حالة فنان على قيد الحياة ، لأن ذلك يتنافى مع أصول المجاملة .

وعلاوة على ذلك فإن متطلبات الخبرة الفنية ، وبخاصة فى الفنون البصرية ، تقتضى الانتباه الشديد إلى وجوه الخلاف البسيطة ، بل الفروق الدقيقة التى تميز عملا عبقرياً رائعاً لأحد مشاهير الأساتذة ، عن نسخة منه ، أو عن عمل ، أو عن أصل مجدد تجديداً كبيراً . وقد تتوقف مكانة المرء وانفاق الأموال الطائلة ، على قدرته عن التمييز الدقيق بين عملين يكاد يبدو الواحد منهما مثل الآخر ، بل إن الخبراء أنفسهم خدعوا ، ومن ثم فنحن فى حاجة إلى كل موارد العلم لحماية المشترى من المزيفين المهرة .

وتميل الفلسفة والعلم ، فى بحثهما عن الحقائق العامة ، إلى التوكيد بشكل أكثر على نواحى التشابه والاستمرار . وهذا يصدق فى الأنثروبولوجيا ، وهو علم يكشف الشيء الكثير عن التطور الثقافى وعن الفن البدائى ، فى عصر ما قبل التاريخ ، وفى العصر الحديث . وإن كثيراً مما صنعه الإنسان ويدرسه هذا العلم ليس فناً فى حد ذاته ، وإن كان بعضه كذلك ، مثل أفضل رسوم الكهوف فى عصر الجليد . وكثير مما صنعه الإنسان عبارة عن إنتاج عادى يدوى ، مثل آلاف الآلات الحجرية التى يصنفها علماء الأنثروبولوجيا إلى أنماط وتعاقبات زمنية . ولكن من الأمور الهامة كذلك لرجل العلم ، أن يلحظ الخصائص المميزة ، ويميز الأصلى من الزائف .

وفى ١٩٢٧ انتهى ماكس دسوار Dessoir — وهو من مشاهير علماء الجمال فى أوائل القرن العشرين — انتهى بحق إلى أنه « ليس ثمة تضارب أساسى » بين وجهات النظر العلمية والتاريخية المتعلقة بالفن ، وحذر فى نفس الوقت من إغفال الطابع المميز فى العمل الفنى نتيجة الاقتصار على توكيد علاقة هذا العمل بالوعى الاجتماعى العام السائد فى أية حقبة . فقد أحس بأن هذا الخطأ قد وقع فيه ، إلى حد ما ، بيركهارت ، وجوزيف نادلر ، وجورج

دهيو وغيرهم . ويقول دسوار بأنه يجدر بالمؤرخ ألا يغفل كل ما هو فريد فى الفن والفنانين ، أو يغيب عنه المنطق الباطن الذى تستطيع بواسطته أشكال الفن « أن تسمو بنفسها عن عملية التاريخ العامة ، التى تظل غير منطقية إلى حد بعيد . » .

وينبغى أن نتفق مع دسوار على أن البحث فى الفن يجب أن يعنى بالجوانب الفريدة والعامة ، والفردية والاجتماعية ، كما يجب أن يبذل الجهد فى الجمع بين المداخل التاريخية الصرفة وبين المداخل العلمية والفلسفية ، لأنها كلها لازمة للوصول إلى تفسير كامل عادل . وهذا لا يعنى بالضرورة أن يحتفظ كل كتاب أو مقال عن الفن ، بتوازن دقيق بينها جميعاً ، فأن شيئاً من التخصص فى هذا المجال ، كما هو الحال فى المجالات الأخرى — يكون مفيداً مشروعاً . والحق أن الفلسفة والعلم والعمليات الكبرى فى التغيير الفنى قد أهملت ، على طول الخط ، فى السنوات الأخيرة ، إلى حد أنها باتت تحتاج إلى مزيد من الالحاح والعناية ، من أجل استعادة التوازن . وكخطوة فى هذا السبيل ، فإن الكتاب الذى بين أيدينا سيؤكد بلاريب ، على الدراسة النظريق للعمليات الثقافية التى جرت على نطاق واسع .

ويصر بعض أجلاء علماء الأنثروبولوجيا الذين يقبلون الفرضية العامة للتطور الثقافى ، يصرون على القول بأن الفن استثناء ، من بعض الوجوه ، . واتفق ا . ل . كروبر مع غير التطوريين (معارضى نظرية التطور) فى هذه النقطة على الأقل ، تلك هى أن الفن ليس تراكمياً مثل العلم . قال كروبر : « إنه لزام على كل فن ، أو على كل فلسفة أو دين ، فيما يتعلق بهذه المسألة ، أن يبدأ من جديد تماماً . على حين أن كل فترة من الفترات المتقطعة للكشوف فى العلم ، يمكن أن تبدأ ، وهى فعلا تبدأ عموماً ، من نفس النقطة التى وقفت عندها الفترة السابقة لها . » (١)

(١) A.L. Kroeber فى «الانثروبولوجيا» (نيويورك ١٩٤٨) ، ص ٣٠٢ .

وتلك حجة قوية ضد التطورية فى الفن ، ويجدر بالتطوريين أن يحاولوا مواجهتها تفصيلا . وينبذ كثير من الكتاب فكرة التناقض الحاد بين الفن والعلم ، ويقولون بأن هناك أشياء كثيرة مشتركة بينهما .

ولسوف نرى ، على عكس فكرة التناقض الحاد هذه ، أن الفن تراكمى بعض الشيء ، حتى فى أسياسياته : المحتوى ، الشكل ، المعنى ، والأسلوب — ولو أنه فى هذا كله أقل من العلم . فإن كثيراً من أعمال الفن التى اعتبرت رائعة فى وقتها ، « تضيع روعتها وتبلى جدتها » ، بالفعل فيما بعد ، من حيث اهتمام الجمهور بها . وليس حتما على كل فنان أن يبدأ « من أول نقطة تماماً » . إن بعضهم يحاول أن يفعل هذا ، على حين يبنى آخرون ، بمحض اختيارهم ، على الفن والتقاليد الغابرة السابقة ، مع ادماج نخبة منتقاة من تصور الماضى ومعانيه ومواقفه وتعبيراته العاطفية . والحق أن أى فنان لا يستطيع « أن يقطع الصلة بالماضى » . كلية ، مهما بذل من جهود فى هذا السبيل . فإنه إذا نبذ جانباً من التقاليد العظيمة فى الثقافة البشرية ، لابد بالضرورة أن يتقبل جانباً آخر . وليس ثمة فنان يبنى ابتداء من أول لبنة ، وكل ما فى مقدوره هو أن يتخير ويحذف ، ويطور ويضيف ، ويرتب من جديد فى شيء من الأصالة ، لا كل الأصالة . وحتى فى قوله « لست أدرى ماهو ، Je ne sais quoi » وهو القول الذى يشكل « جوهر » كل عبقرى وكل معالم الأصالة فى أساوبه ، فإنه يتضمن أصداء من الماضى ، وأفضال المجتمع . وليس فى هذا مايخجل منه الفنان ، وإنه لغرور ساذج أن ينكر الفنانون هذا الأثر ، كما يفعل الكثيرون . ومهما يكن عنصر الابداع صغيراً فى عمل كل فنان ، إذا قورن بما استقاه من ثقافة ، فإنه يظل ذا أهمية عظمى فى برنامج الأعمال .

ومن الخطأ القول — كما قال بعض علماء الاجتماع الحديثين — بأن نظرية التطور الثقافى لم تزد على أنها أستعارت مفهوما من البيولوجيا ، فى محاولتها أن تبرر أن التاريخ الثقافى كان مناظرا للتطور العضوى . وقد يكون صحيحا ، بنفس القدر من الصحة ، أن نقول بأن الاستعارة كانت

من الجانب الآخر ، أى أن علماء البيولوجيا طبقوا المفاهيم الاجتماعية على الظواهر العضوية . فان كتاب مالتس عن «السكان» هو الذى أوحى — الى حد ما ، لدارون بمفهوم « الاختيار الطبيعى » . وطبق كثيرون قبله مفهوم التقدم الاجتماعى على النمو العضوى . وان الخطر الرئيسى فى رسم هذه الأقيسة ليكمن فى النزوع الى المبالغة فيها ، وتجاهل الفروق الهامة .

ومع ذلك فان المقارنة ليست بعيدة الاحتمال. فالانسان حيوان، ولو أنه حيوان استثنائى من وجوه كثيرة ، وأصله جزء متكامل لا يتجزأ من التطور العضوى ، وإن سلوكه الراهن ، حتى فى أرقى مجالات الثقافة ، ليتكيف تكيفاً قوياً بكيانه العضوى واستعداده . بيد أنه لا يزال هناك مدخل مفيد ، وإن لم يكن الوحيد ، وهو أن نسأل : إلى أى حد يصدق هذا القياس ، ومن أى الوجوه يختلف الآن سلوك الإنسان وتاريخه عن سلوك الحيوان وتاريخه. وفى السنوات الأخيرة كان ثمة ما يشير إلى عودة النظرية الاجتماعية والتاريخية إلى استخدام الأقيسة البيولوجية بمثابة فروض موحية .

٣ ـ الأبحاث الحديثة فى التطورية ، فى الأنثروبولوجيا ، وفى تاريخ الفن

يقول دافيد بدنى (١) « ليس ثمة شك فى أنه كان هناك تطور ثقافى من الحالة البدائية إلى المدنية الحديثة » . ويوضح عالم الآثار البريطانى جوردون تشايلد بعض التحديدات للتناظر بين التطور الثقافى والعضوى ، ولكنه يضيف « ولكن هذا لا يعنى انكار التطور الثقافى ، والحق أنه يمكن ، مع تعديلات معينة ، نقل صيغة داروين فى التنوع ، والوراثة ، والتكيف ، والاختيار ، من التطور العضوى إلى التطور الثقافى ، بل إنها تكون فى هذا المجال الأخير أكثر جلاء ووضوحاً منها فى المجال العضوى » (٢) . ويتقبل الانثروبولوجى

---

(١) Bidney فى «الانثروبولوجيا النظرية» . نيويورك ١٩٥٣ ، ص ٢٨٢ .
(٢) V.G. Childe فى «التطور الاجتماعى» . نيويورك ١٩٥١ ، ص ١٧٥

الأمريكى هويل E.A. Hoebel صيغة سبنسر ، ويقول بأن التطور الثقافى هو « العبور من البساطة إلى التعقيد ، ومن التجانس إلى التغاير فى الخواص والعناصر ، وهو ، ما يمكن استنتاج أنه حدث ، ولا يزال يحدث ، بين الناس فى دنيا الحياة الاجتماعية ، عن طريق الملاحظة التجريبية الحية ، وعن طريق الآثار المادية والمدونات التى خلفتها المجتمعات التى انقضت (١) .

ولكنا نعود فنسأل : هل الفن جزء من هذا التطور الثقافى ؟ إن كثيراً من علماء الأنثروبولوجيا لايورطون أنفسهم فى هذا الموضوع . أما كروبر الذى أولى الفنون المتحضرة عناية أكثر مما فعل معظم زملائه ، فإنه قرر أن ثقافات الفن وأساليبه جميعها ، مثل الأجناس العضوية « قد تطورت عن طريق الاستجابات لبيئاتها الماضية الكلية والمتقلبة ، بالإضافة إلى التغيرات الباطنة » .

وعلى حين يوضح رينيه ولك René Wellek أخطاء التطوريين السابقين فى تاريخ الأدب ، نراه يؤكد أن« الأدب قد تغير وتطور ، وأن هناك تطوراً فى فن التصوير متميزاً تماماً عن تاريخ المصورين أو التقدير المتوالى للصور الفذة . إننا حين نشهد حفلا موسيقياً ونستمع مثلا إلى مجموعة من الصوناته مرتبة ترتيباً زمنياً ، فى وسعنا أن ندرك تطوراً أساسياً منهجياً ... ثم يقول « إن مفهوم التطور المقتبس من التاريخ العرقى أو التطور النوعى يبدو أقرب إلى الحقائق الواقعية فى العملية الأدبية » من التطورية المتعلقة بنشأة الكائن الفردى عند برونتير Brunetière ، وينتهى ولك إلى أن مشكلة التطور تقودنا إلى صميم نظرية التاريخ الأدبى » (٢) . أما أرنولد

---

(١) « Man in the Primitive World » نيويورك ١٩٥٨ ، ص ٦١٥ و ٦٢٨ .
ويقول ان هذا يشمل عمليات التغاير الثقافى التى وصلت المجتمعات البشرية عن طريقها الى انماط من السلوك اكثر تميزا .

(٢) Development, in « Dictionary of World Literature » نيويورك ١٩٤٣ ص ١٥٨

هوسر وهو ممن كتبوا فى تاريخ الفن من زاوية علم الاجتماع – فيشير إلى أنه « ليس ثمة شيء يتطور بصورة أخاذة ، مثل الفن . » (١)

ونجد من جهة أخرى ، أن ا . ه . جومبريخ وتناوله لتاريخ الفن قائم على أسس نفسانية أكثر منه على أسس اجتماعية ، على عكس ما فعل هوسر – يعلن فى ألفاظ جارفة « أن التطورية ميتة » . ولكن ما الذى يفهمه من التطورية ؟ إنها تعنى عنده النظرية القائلة بأن البدائيين لم يستطيعوا أن يأتوا بفن أفضل ، لسبب واحد ، هو « أنهم ، كالأطفال ، كانت تنقصهم المهارة ، أو أنهم لم يريدوا عمل شيء آخر ، لأنهم ظلوا يحتفظون بعقلية الأطفال» (٢). وهو يضيف بحق « أن كلتا النتيجتين زائفة زيفاً واضحاً . » بل إنهما ليستا قط أساسيتين للتطورية بصفة عامة ، وقد نبذهما التطوريون الحديثون منذ أمد بعيد ؛ إنهما وجهات نظر خاطئة اعتنقها نفر قليل من كتاب القرن التاسع عشر مثل الفرد هادون (٣) ، حين كانت طبيعة الفن القبلى وقيمه الجمالية مجهولة .

كذلك يتوهم جومبريخ أن فى التطورية نزعة خطيرة نحو « الإرادة الاستبدادية » ، وهو يوضحها باقتباسات من هانز سدلماير Hans Sedlmayer فى ١٩٢٧ . (٤) وهو يرى أنها تعنى « التبيان التاريخى عند سبنجلر » عن طريق ما ترويه من مصطلحات جمعية مثل « الجنس البشرى ، الأجناس ، العصور ».

---

(١) The Philosophy of Art History لندن ١٩٥٨ ص ١٥٠

(٢) Art and Illusion نيويورك ١٩٦٠ ص ١٠٨

(٣) Evolution in Art لندن ١٨٦٥ – انظر جولدووتر ، Primitivism in Modern Painting نيويورك ١٩٣٨ ، الفصل الاول لوحة ٢ (التقييم فن الشعوب البدائية) .

(٤) المصدر السابق ص ٢٠ . وليس هو اول من وجه الاتهام . وفيما يتعلق بالابحاث الحديثة ومالها وماعليها انظر «نظريات التاريخ» . الذى نشره باتريك جاردنر (جلنمكو ، ٣ ، ١٩٥٩) ، مع اقتباسات من كارل . ر . بوبر ؛ واشعيا برلين ؛ وغيرهما؛ ثم كتاب بوبر «المجتمع المفتوح واعداؤه» لندن ١٩٤٥ . و «فقر التبيان التاريخى» Poverty of Historicism لندن ١٩٥٧ . (وتناول معظم البحث التطورية الثقافية والتبيان التاريخى بصفة عامة ، دون تطبيقها على الفن) .

ولكن هذا يتوقف كلية على . كيف تستخدم هذه المصطلحات وكيف تفسر ، وعلى أية فلسفة سياسية اجتماعية يقوم اقترانها بها ، وهى ليست تلميحات ضرورية للتطورية الثقافيةبصفة عامة ، وهى ليست مقبولة لدى كل التطوريين ، أو قل كلهم تقريباً . ومن المحقق أن ماركس وانجلز ولينين آمنوا بالتطور الثقافى ، كما آمنوا بالنظرية الذرية فى المادة ، ونظرنة كوبرنيكس عن المجموعة الشمسية ، ولكن هذا لا يجعله — أى التطور الثقافى — زائفاً أو شيوعياً خالصاً . فإن هربرت سبنسر وجون ديوى ، وهما متحرران ومؤمنانبالفردية إلى أقصى حد ، آمنا كذلك بالتطور الثقافى . فليس فى التطورية فى حد ذاتها ، ما يورط المرء فىالشيوعية أو الفاشية أو اللبرالية أوأية سياسة اجتماعيةمعينة أخرى.

إن الاعتقاد فى أن « المسميات الجامعة أو الشاملة » مثل« الجنس البشرى »، وروح العصر » توجد بمعزل عن الأفراد ، هو اعتقاد مستق من المثالية الأفلاطونية ، يرفضه كل التطوريين وفلاسفة التاريخ ، الذين يؤسسون نظرتهم إلى العالم على التجريبية والمذهب الطبيعى . إن هيجل ضم هذا الاعتقاد إلى نمطا قديم من التطورية الثقافية ، واستمرت التعاليم الهيجلية حتى يومنا هذا وأثرت تأثيراً عميقاً فى الكتاب من أمثال ولفلين وفوسيلون وسوروكين . ولقد أخرجت طرازاً من التطورية الثقافية أو التبيان التاريخى تختلف اختلافاً بيناً عن طراز سبنسر وداروين، فى نزوعه نحو حتمية متأصلة راسخة ، ترتكز على المذهب الحيوى أو مذهب الروحية الميتافيزيقية . وكثيراً ما يخلط مؤرخو الفن وفلاسفة التاريخ الذين وقعوا تحت تأثير الفكر الألمانى ، بينه وبين التطورية بصفة عامة ، ويكتبون وكأن مفهوم التطور القائم على العلوم الطبيعية التجريبية ، ليس له وجود .

إن نفس الربط الذى لا مبرر له ، بين التطورية والدكتاتورية ، قد أورده جيمس أكرمان فى مقاله « تاريخ الفن ومشاكل النقد . » (١) فإن الشيوعية

(١) The Visual Arts Today نشره G. Kepes (طبعة خاصة عن ديدالوس — مدلتون . كنكتيكيت ١٩٦٠ ص ٢٦٠

والفاشية والليبرالية وكثيراً غيرها من المبادىء وبرامج العمل ، استقت نقطة بدايتها من التطورية فى أواسط القرن التاسع عشر ، لأنها كانت الفكرة الثورية الرئيسية فى الفكر الغربى فى تلك الحقبة : وهى فكرة أثارت سلسلة أخرى من الأفكار ، فى اتجاهات عديدة مختلفة . والواقع أن مسألة أن الفن يتطور ، هى قضية حقيقية تاريخية ، لا تحدد على أساس ارتضائنا أو عدم ارتضائنا للنتائج الأدبية والسياسية لهذا الاعتقاد .

لقد ساعدت التطورية فعلا على تبديد تلك الخرافة اللطيفة ، خرافة المنزلة الرئيسية للانسان وأهميته فى الكون ، التى حاك خيوطها علم الكونيات الخارق (أى الذى يؤمن بوجود قوة خارقة للطبيعة) (Cosmology) . ولكن الانقلاب الذى أحدثه كوبرنيكس ، والكشف عن العمر السحيق للكون والحياة ، كانا قد شرعا فى تبديد هذه الخرافة قبل ذلك بزمن طويل . وكان الفنانون والفلاسفة الرومانتيكيون قد أحيوا الخرافة اللطيفة الأخرى ، عن الدور الأسمى الذى قام به الفنانون الأفراد فى التوفيق بين عالم المادة وعالم الروح . والحق أن أى فرد من البشر يبدو صغيراً ضعيفاً قصير العمر بالنسبة للتيار العارم للتطور العضوى والاجتماعى . ولقد أبرزت العلوم الاجتماعية وعلم النفس ، إلى أى مدى بعيد يتشكل أى فنان فرد بأصوله الوراثية والثقافية . وتلك اتجاهات عامة فى الفكر العلمى فى القرون الأخيرة ، وليست خاصة بالتطور .

ولم تحاول التطورية ولا العلم بصفة عامة ، إثبات حتمية تامة فى التاريخ . على أن العلم والملاحظة العامة تجعلاننا نقر ببعض الحتمية فى التاريخ ، حتمية أكثر مما كان مفروضاً ، ولكنها ليست بالضرورة جبرية صارمة . ولا تذهب نظرية التطور إلى أحد الطرفين أو النقيضين : فمن المحقق ، انها لا تذهب إلى حد الاعتقاد بأن الاختيار الفردى مجرد خداع ، وأن الفرد دمية سلبية تتأثر ولا تؤثر . فارادته، رغم أنها من أثر سبب ، فإنها عامل سببى فى الأحداث . وإننا إذ نتحاشى نقيضاً أو طرفاً ، لن ننساق إلى النقيض

أو الطرف الآخر (١) . إن الحتمية المعتدلة التى قبلها معظم التطوريين ، مرنة بحيث تجيز تصرفنا ، لصالح كل الأغراض العملية وكأن اراداتنا حرة ، وهى حتمية تامة إلى حد القول بأن لكل أثر أو نتيجة سبباً ، أو أن لكل معلول علة ، بطريقة ما ، وأن هذا جزء من نظام الطبيعة . وهى تؤمن بأن ثمة أنماطاً من النتائج أو الآثار تكون حتمية تحت مجموعة ظروف معينة ، ولكنها تسلم بحدوث تغير دائم فى الظروف ، فقد كان لزاماً أن تكون الحياة على الأرض على نسق يستطيع البقاء فى ظل الأحوال الطبيعية لهذا الكوكب فى كل وقت . وهذا يسمح بكثير من المرونة فى التفصيل .

ومهما كان من ضآلة شأن الإنسان وأعماله بالنسبة للكون . بصورة عامة ، أو قل جيوتو Giotto وباخ Bach بوصفهما أفراداً ، فإن للرجل الحديث كل الحق فى القول بأنهما ذوا أهمية عنده ، وسيظلان كذلك فى نظره ، وله كل الحق فى توكيد النواحى الفردية فى الابداع الفنى ، وفى القول بأن هذه الجوانب الفردية حقيقية قدر حقيقة الجوانب الاجتماعية . وإنه حر فى تشجيع الحرية والابداع الفرديين فى الفن وفى غير الفن ، حتى لا يصبح الأفراد مغمورين فى المستقبل . أما التوفيق بين القيم الفردية والاجتماعية فهو مشكلة مفتوحة للمستقبل ، حين يتحكم الإنسان تحكماً عاقلا أو طائشاً ، هادفاً بشكل أكبر ، فى تطوره الثقافى .

وتؤدى التطورية عامة إلى قدر معين من النسبية فيما يتعلق بالقيم فى الفنون ، ولكنها لا تؤدى بالضرورة إلى أية سياسة جماعية . بل إنها على النقيض —

(١) انظر ارنست ناجل : «ان نقاد نظرية الحتمية التاريخية الذين جادلوا من اجل لاحتمية جذرية او محدودة فى شئون البشر ، قد نبذوا موقفا متطرفا لمجرد اتخاذ موقف آخر ليس اقل تطرفا او التباسا من «الحتمية فى التاريخ» فى Philosophy and Phenomenological Research مارس ١٩٦٠ ، ٢٩٣. ان ناجل هذا يهاجم جدال اشعياء برلين فى ان الحتمية التاريخية تستتبع اهمال المسئولية الفردية .. ومن اجل فى البحث انظر برلين Historical Inevitability لندن ١٩٥٤ ، وج ٠و٠ن٠ وتكنز فلسفة التاريخ فى «الفلسفة فى اوائل القرن » نشره Klibonsky المجلد ٣ ، ١٥٨ — ١٧٦ مع ثبت المراجع ..

كما أوضح سبنسر ، تميل إلى محاباة الليبرالية ، من حيث أنها توحى بأن المنافسة الحرة أفضل وسيلةللتقدم . وهذه كلها رغم أنها موضع مناقشة ، هى أوليات التطورية الليبرالية ، وبخاصة عند الناطقين بالانجليزية .

إننا فى موضوع « هل يتطور الفن » نعالج مجموعة مهوشة معقدة غاية التعقيد من المفاهيم والاثباتات ، والاثباتات المضادة ، التى تختلط فيها مشاكل الدلالات اللفظية بمشاكل الحقيقة والقيم اختلاطاً شديد التعقيد . وإذا هاجم مؤلف أو دافع عن التطورية أو النشوء والارتقاء فى الفن والثقافة ، أو قال بأنه يؤمن « بنظرية التبيان التاريخى » فى الفن ، فماذا تراه يعنى بالدقة ؟ وإلى أى معتقد أو إلى أى مناحى الفكر يشير ؟ إنه فى الواقع قد يتفق مع مؤلف آخر يقول بعكس ما يقوله هو ، مستعملا نفس المصطلحات ولكن بمعنى آخر. ألست ترى أن المعاجم تقدم لنا ثبتاً طويلا بمعان متباينة رسخ استعمالها فى المصطلحات الفنية . والواقع أن هناك حاجة ماسة إلى بيان المسائل الجوهرية من جديد .

وثمة سؤال آخر قد يثور حينئذ : إذا كان مصطلح « التطور » غامضاً ينوء بالمعانى المتضاربة إلى هذا الحد ، فهل يكون صالحاً للاستعمال فى البحث العلمى ؟ أليس من الأفضل العثور على مصطلح آخر ، أو مجموعة مصطلحات؟ وربما كان هذا صحيحاً . ولكن لم يظهر شىء من هذا القبيل حتى الآن . ولكننا فى نفس الوقت قد نجنى بعض الخير أو نحقق بعض الكسب ، إذا تفحصنا المصطلحات القديمة من جديد تفحصاً عادلا . فإن مشكلة معانى هذه المصطلحات وصحتها لا تزال على حد قول العلامة ويلك تقودنا إلى صميم النظرية التاريخية فى الفنون .

الباب الثاني

نظريات التطور في الفن وفي الثقافة

الفصل الرابع

نظريات التاريخ الأولى مع الإشارة إلى الفنون

١ ـ بدايات التطورية الثقافية فى الفكر اليونانى والرومانى

نظريات المراحل ، والدورات ، التطور والتقدم فى الفنون

تضمنت الخرافات والأساطير المتعلقة بنشأة الحضارة ، بعض المفاهيم الأولى عن تاريخ الفنون . فتحدثت عن « عصر ذهبى بدائى » اقتصرت فيه حياة الإنسان على مجرد جمع الطعام ولم تكن لديه آنذاك آلات أو أسلحة ، ولكن كان لديه ما يكفى لسد حاجته ، فى حالة تتسم بالبراءة ويسودها السلام والسعادة . وأعقب هذا العصر ، عصور الفضة والبرونز والحديد . ونمت الثروة ، كما نمت الرغبة فى الثروة والقوة . وتكاثرت المدن والقصور والمصنوعات اليدوية من المواد الثمينة ؛ ولكن جاء فى ركاب هذه كلها ، تزايد الشقاء والخصام والجريمة والحرب (١)

وكان من المسلم به عادة أن الفنون ارتقت من أصولها البسيطة المتواضعة إلى حد الاتقان والاحكام الذى بلغته فى ترف الحياة الحضرية . ولكن هذا ، لم يلق ترحيباً من الشعراء والفلاسفة الزاهدين ، ولم يروا فيه خيراً ، بل ، على العكس ، عابوه ونددوا به على أنه من عوامل الانحلال الخلقى فى الإنسان

(١) Hesiod فى « Works and Days ». ص ١٠٧ ، ١٩٢ Ovid « Metamorphoses » الكتاب الاول ـ القصة الثالثة

فى الأزمنة التالية . فقد كان ارتقاء الفن مرتبطاً بالانغماس فى الشهوات والتباهى المتشامخ المغرور . وعلى هذا الأساس ، استنكر الأخلاقيون الأوائل فى الغرب والشرق على السواء ، ما ذهب إليه الغنى والفقير ، والعظيم والحقير ، من أن المقتنيات الثمينة بما فى ذلك الفنون البصرية ، ومباهج الموسيقى والرقص والشعر ، كلها أمور مستحبة مرغوب فيها . فقد كان الاعتقاد السائد أنه كلما زادت هذه ، باتت الحياة أبهى وأفضل. ومن ثم كان نمو الفنون وتحسينها التقنى مبعثاً للزهو والتفاخر . أما الآن فقد أثارت البصيرة النافذة المسألة الأخلاقية الأساسية التى غالباً ما نعبر عنها اليوم بلغة التقدم : أعنى ما إذا كان نمو الثروة المادية هو حقاً ، تحسن من حيث السعادة والقيمة الروحية . وكثيراً ما ساد الاعتقاد بأن فرحة تملك القطع الفنية ومتعة الفن يرجحهما ما يقترن بهما من مساوىء وشرور .

وليست قضايا التقييم هذه موضع بحثنا أصلا فى هذا الكتاب ، ولكنها جديرة بالملاحظة ، لأن الأبحاث الأولى التى دارت حولها تضمنت ، عادة ، بعض الآراء حول حقائق تاريخ الفن . فإن اتجاهى البحث ، اللذين نميز نحن الآن الواحد منهما عن الآخر تمييزاً دقيقاً ، كانا مندمجين معاً عادة .

وإننا لنجد ، بالنسبة للقيمة الأخلاقية أن نظرية « العصر الذهبى فى اليونان » ، كانت على النقيض من نظريتنا الحديثة عن التقدم . لقد كانت تلك النظرية ، نظرية انحلال مثلها مثل قصة العبرانيين عن خروج الإنسان من جنة عدن . ولكنها فى نفس الوقت ، احتوت على بعض عناصر من نظرية التطور الثقافى الحديثة : أولها أن الفن والحضارة كانتا قد أصبحتا فى الواقع ، أكثر تعقيداً وتنوعاً وإحكاماً وانتشاراً ، وثانيها أن الإنسان كان قد مر بعدة مراحل تكنولوجية . وميزت المرحلة الأولى ، بحق ، بأنها مرحلة جمع الأطعمة البرية . ووضع استعمال الأدوات والأسلحة المصنوعة من البرونز ثم من الحديد فى المراحل المتأخرة ، وهذا وضع صحيح . أما الذهب والفضة فإنهما يرمزان إلى ماهو مزعوم من رقة وأناقة وجمال لدى الشعوب البدائية ، لا إلى استعمالهما ،

ويقول هسيود (١) « بادئ ذى بدء ، صنعت جماعة العصر الذهبى من الرجال الفانين ، صنعت « المقيمين الخالدين » ، على غرار آلهة جبل أولمبس » . وكان ثمة ما يبرر اعتبار ازدياد الثروة أسباباً قوية للحسد والعنف والحرب ، رغم أن الإنسان البدائى ، لم يكن على التحقيق منزهاً عنها . ويقول أوفيد : « لقد جرى البحث عن الثروة ، وهى حافز على الرذيلة .... ثم عن الذهب ، وهو أشد تدميراً من الحديد ، ثم جاءت الحرب ، التى يمدها كل منهما بالوسائل . »

ومن ناحية أخرى كانت الفنون ، وبخاصة الموسيقى والرقص والكلام منحة من الآلهة . « إنه بفضل « ربات الشعر » و « أبوللو » رامى السهام ، صار الناس شعراء غنائيين على الأرغن وعازفين على القيثارة . (٢) وكان هيفاستوس Hephaistos ، الإله الأعرج (اله النار وفن الحدادة) « بارعاً فى الصنعة » ، وكان أهم حماة الفنون البصرية . وقد امتدح من أجل ذلك ، ولكن بعض مصنوعاته المشكلة تشكيلا ماكراً من الطين والذهب والبرونز والحديد ، جلبت على البشر شرا .

وكان أسخيلوس الكاتب التراجيدى الأغريقى فى القرن الخامس ق . م أقرب إلى الرأى الحديث فى كلامه عن « الشقاء الذى انتاب البشر » قبل أن يزودهم بروميتيوس بالفنون والعلوم . « إن كل فن عند الإنسان مصدره بروميثيوس (٣) »

---

(١) شاعر يونانى من القرن الثامن ق.م، جاء بعد هومر بثلاثة اجيال . اشتهر بقصائده واهمها «النيوجونية» اى مختصر انساب الالهة «الافريقية (شجرة الالهة) .» والثانية «الاعمال والايام» وهو كتيب فى الفلاحة ودليل للملاحين وبه ايضا فصول عن مصالر الانسانية ، والاقصوصة الخاصة بعصور العالم الاربعة : الذهبى ، والفضى ، والبرونزى ثم الحديدى . وكان لهذه الاقصوصة ابلغ الاثر فى افكار الاجيال التالية . (الترجمة)

(٢) Hesiod ، فى «البحث من اصل الالهة وتحدرهم Theogony «٩٤ — ويقول افلاطون فى القوانين Laws ان المصريين اعتقدوا ان اغانيهم القديمة كانت من تاليف الالهة ايزيس .

(٣) Prometheus Bound ٤٣٦ (أحد انصاف الالهة فى الاساطير اليونانية : المفكر الاول . المحتال الاكبر . كان معبود اصحاب الحرف . اختلف مع الاله زيوس ، الذى كان يقل عنه ذكاء . (الترجمة)

فقد علمهم العمارة والأرقام والآداب (وهى سيدة الفنون وأم ربات الشعر Muses) والتقويم والطب والطرافة ، واستعمال النحاس والحديد والفضة والذهب . ومن أجل هذا عوقب بروميتيوس ، لا لأنه جلب الشر على الإنسان لأن منحه كانت طيبة عظيمة ، ولكن لأنه زود الإنسان بقوة تكاد تجعله مزاحماً للالهة وتدل إشارة اسخيلوس إلى أن الفنون والعلوم ارتقت بالإنسان من وهدة الشقاء البدائى ، على أنه نبذ نظرية العصر الذهبي ، واتجه نحو فكرة التقدم الحديثة . ولكن النزاع لم يسوقط . فقد خصص فرجيل مكاناً علياً فى السماء لأولئك الذين تكون أغانيهم جديرة بأن يرددها Phoebus إله الشمس ، أو أولئك الذين يرفعون من شأن الحياة باكتشافهم الفنون (١) . ولقد تملق أوغسطس بأنه رجل يستطيع أن يعيد العصر الذهبى .

وطبقاً لنظرية الدورات التى لا يزال لها من يدافع عنها ، مرت البشرية عدة مرات بتعاقبات متناظرة من المراحل. وتباينت الآراء فى طبيعة الدورات : تارة بالقياس إلى حياة الفرد بوصفها تمثل الطفولة والنضج والشيخوخة ، وتارة إلى إعادة تعلم الفنون ونسيانها ، وتارة بالقياس إلى تناوب فترات التعمير والتدمير . وتعتبر نظرية الدورات فى التاريخ الثقافى متناقضة إلى حد ما ، مع نظرية التطور ، فيما تذهب إليه النظرية الثانية من أن الإنسان ارتقى ، ولسوف يستمر فى الارتقاء بلا حدود ، دون سقطات مفجعة أو ارتداد إلى النقطة التى بدأ منها . ولكن النظريتين ، كما سنرى ، يمكن الجمع بينهما . بل لقد تم ذلك فعلا فيما بعد .

واقترح أفلاطون — رغم عدم اهتمامه بالتاريخ بصفة خاصة — نظرية للدورات بالنسبة للتغيرات السياسية فى الماضى . ولقد تضمنت شيئاً عن الفنون . إذا كانت ثمة دولة مثالية ، ارستقراطية حقيقية صادقة ، أو حكومة تولاها خير الناس ، قد وجدت يوماً على الأرض ، فما كان فى مقدورها أن تستمر

---

(١) الانيادة (٦) ٦٢٢ ، ٧٩٢

إلى أبد الآبدين . فإن كل ما هو إنساني ينمو ثم يندثر . ومن ثم لابد أن تعقبها دورة انحدار إلى أنماط أدنى من الدولة ، وهذه هى التيمقراطية — حكومة أصحاب المصالح (حكومة عسكرية على غرار اسبرطة) ، والأوليجاركية والديمقراطية (بمعنى حكومة الرعاع) وحكومة الطغاة (١) . وتطابق كل منها نمطاً من أنماط الخلق الفردى ، يسوده عنصر لا يمت إلى العقلانية بصلة ، كما يفتقر إلى الانسجام والاعتدال وضبط النفس . ونظراً لأن الفنانين والجماهير قد أطلق لهم العنان ، فلابد أن ينزلق الفن إلى الافراط العاطفى واللاعقلانية والرذيلة والاسراف فى اشباع الشهوات . ويستطيع اللون القويم السليم من الفن الذى يوجه توجيهاً سليما إلى تربية الشباب ، أن يقوى من خلق الدولة والفرد ، وينسق بينهما ، على حين أن الفن السوقى يؤدى إلى تفكك كليهما .

وكم خرجت إلى الوجود آلاف المدن واجتازت كل منها عدة مرات أشكال الحكم الأربعة الناقصة . ويقول أفلاطون : وكم دمرت الكوارث معظم الجنس البشرى ، مراراً وتكراراً ، ولم يكن الذين بقوا على قيد الحياة يعرفون شيئاً عن الفنون ولا عن الأدوات . وكانت الفنون غير معروفة لعدة آلاف من السنين . » ولم يمض أكثر من ألف أو ألفين من السنين منذ اكتشافات ديدالوس وأورفيوس ، وبالاميدس — منذ اخترع مارسياس وأولمبس الموسيقى ، واخترع أمفيون القيثارة(٢) .

ولابد أن يذهب بنا الظن إلى أنه بعد الدمار الكبير الأخير ، اختفت الفنون المحتاجة إلى الحديد والبرونز ، وعاش الناس حياة بسيطة ، ولو أنهم كانوا فى وفرة من الغذاء والكساء والفراش والمسكن والأوعية التى تتحمل البقاء على النار » (مثل المصنوعة من الحجر أو الصلصال) . ونظراً لافتقادهم

(١) «الجمهورية» الكتاب الثامن .

(٢) « Laws » الكتاب الثالث .

الذهب والفضة ، فقد اتسموا بالبساطة والرجولة والاعتدال والعدل . ثم نمت المدن وتضاعفت ، وأخضع بعضها لسلطان بعض منها .

وتنبثق الدولة عن حاجيات الإنسان ، ومن ثم تكون عنايتها الأولى موجهة بطبيعة الحال ، إلى تهيئة الغذاء ، ثم المسكن والكساء . وتنشأ عن هذه أشغال وحرف متنوعة ضرورية ، ولكن « أناساً كثيرين لن يقنعوا بهذا اللون الأبسط من الحياة » وسوف ينشدون ألواناً من الترف ، مثل الأثاث المريح والصور والمطرزات ، وأشغال العاج والذهب ، والموسيقى والشعر والرقص وزينة النساء [1]. وفى رأى أفلاطون ، تطورت الفنون من البساطة إلى التعقيد، وكان هذا تحولا إلى ما هو أسوأ ، مهما أدخل من البهجة والسرور على قلوب الجماهير . وبمقتضى القوانين القديمة فى أتيكا ، كانت الموسيقى تنقسم إلى التراتيل ، المراثى ، التهاليل ، والترانيم الحماسية ، وأناشيد القيثارة ، ولم يكن يجاز للعازفين خلط لون بآخر . كما كانت الهتافات الصاخبة محرمة على الجمهور . ولكن الشعراء أنفسهم قدموا « بدعة مبتذلة فظة » [2] . فنشأت أشكال منوعة : « وخلطت المراثى بالتراتيل ، والتهاليل بالترانيم ، مع محاكاة أنغام الناى والقيثارة » كل هذا نتيجة الافراط المتزايد فى الحرية . وتصحيح هذا الوضع يتطلب العودة إلى البساطة الأولى ، عن طريق وجود مجلس من الأعيان المحافظين ، يتولى تنظيم الفنون وتنسيق الذوق العام . وازدادت الأساطير والشعر تعقيداً عن طريق الجمع بين السرد البسيط وبين أسلوب المحاكاة أو الحوار ، وتنويع هذا الحوار رغبة فى محاكاة طريقة ونطق وشخصية أنماط مختلفة من الأفراد (٣) . ولكن الفنان لا يستطيع أن يقلد أناساً كثيرين ، علاوة على أنه يحط من قدره أن يقلد أنماطاً من الطبقة الدنيا منه . ولا يجوز السماح إلا بالأسلوب البسيط غير المخلوط ، وبمحاكاة

(١) «الجمهورية» الكتاب الثانى ص ٢٧٣ .
(٢) القوانين ، ٣ — ٧٠٠
(٢) الجمهورية الكتاب الثالث ، ص ٢٩٢

الشخصيات التى تستحق الاعجاب . ويجدر أن يكون الأسلوب فى كل الفنون بسيطاً ، مع قليل من التغيرات فى تأليف الألحان والايقاع ، بعيداً عن العاطفية المتطرفة . » فلن نكون فى حاجة إلى تعدد الأوتار أو إلى سلم موسيقى متوافق كل التوافق .... ولن نحتفظ بصناع القيثارة البارعين والسلالم الموسيقية المعقدة ، أو غيرهم من صانعى الآلات المتعددة الأوتار ذات الايقاعات الغريبة . » (١) والناى ذو الألحان المركبة أسوأ من أية آلة وترية . أما الآلات الموسيقية الوحيدة التى ينبغى اقرارها فهى القيثارة البسيطة ، والقيثار بالنسبة للمدينة ، ومزمار الراعى بالنسبة للريف . « إن جمال الأسلوب والانسجام والرقة وحسن الايقاع ، تعتمد كلها على البساطة . »وهذا يصدق على « فن المصور وأى فن خلاق آخر .. النسيج ، التطريز ، العمارة ، وكل أنواع المصنوعات » . أما الفن الذى يمثل مجموعة متنوعة من الأحاسيس والظواهر العاطفية فإنه يجنح إلى غواية العقل وصرفه عن التأمل فى الأشكال الأزلية للخير والجمال ، إلى « الأشكال المضادة ، أشكال الرذيلة والاسفاف والحطة ، وكذا الدناءة والقبح فى النحت والبناء وغيرهما من الفنون الخلاقة » .

وانا لنستطيع أن نتبين المجرى الحقيقى للأحداث فى الفنون ، بين سطور هذا التفسير أو التقييم الأخلاقى الذى عبر عن الذوق الذهنى الصارم للفيلسوف (أفلاطون) وتزمته . لقد أبصر أفلاطون بما كان يحدث ، وأكدت المعلومات التاريخية الراهنة صدق ملاحظته . ولكن العملية ، بعيداً عن كل مسائل التقييم ، كانت عملية تطور من البساطة إلى التعقيد ، مع انبثاق متدرج لأنماط جديدة أشد تغايراً ، تضمنت تنوعاً متزايداً من حيث طبيعة المعانى والأشكال . فكانت الأوزان والسلالم والأنغام الموسيقية أكثر تبايناً ، كما صار التعبير عن أمزجة وعواطف أشد اختلافاً . وفى صور الأدب والتمثيل المسرحى وفى الملحمة والمأساة والملهاة ، أبرزت أنماط أكثر تنوعاً ، من حيث الهوى والعاطفة والشخصية الفردية . وهذا واضح فى تطور المأساة من التراجيديا

(٢) الجمهورية الكتاب الثالث ، ص ٣٩٦ .

ابتداء من أسخيلوس حتى يوربيدس . وقد أعجب بها الذوق الحديث عادة — وإن لم يكن دوماً — على أنها لون من التخمين. وسواء أعجب به المرء أو لم يعجب فإن العملية كانت تطورية ، بالمعنى الذى وضعه سبنسر لهذه الكلمة .

ووصف أرسطو تطور المأساة بشكل أكثر استحساناً فى « شعرياته Poetics وقال إن كتاب المأساة جاءوا بعد شعراء الملاحم ، حيث كانت المسرحية « شكلا أكبر وأرقى من أشكال الفن . » (١) « وارتقت المأساة بخطى وئيدة ، وكلما ظهر عنصر جديد ، ارتقى بدوره . » وكان أسخيلوس أول من أدخل ممثلا ثانياً ، ودعم الحوار ، ثم زاد سوفوكليس عدد الممثلين إلى ثلاثة ، وأضاف رسم المناظر ، ووسعت موضوعات المسرحيات حتى تحوى مزيداً من الأحداث أو الأعمال ، وأدخل الشعر الحماسى التفاعيل بوصفه أكثر الأوزان ملاءمة للحوار الواقعى . وإلى جانب هذا القدر الأكبر من التغاير فى المواد ، تحقق التكامل عن طريق وحدة حبكة الرواية وسائر الوسائل . « إن أى شىء جميل سواء كان كائناً عضوياً حياً أو أى كل مكون من أجزاء ، يجب أن يكون ذا ترتيب منهجي فى أجزائه » . (٢) ويمكن تطوير الموضوعات (حبكة الروايات) من البساطة إلى التركيب بقلب الموقف أو بالتمييز . فيمكن أن يمثل شعر الملاحم حوادث كثيرة تقع مترامنة ، ومن ثم يلطف القصة بالأحداث المنوعة . « لأن تماثل الوقائع سرعان ما يؤدى إلى التشبع والسأم » . إن أرسطو فى تعليقاته هذه لا يصف تطور المسرحية فحسب ولكنه يمتدحها كذلك . بيد أنه لا يقول بأن مثل هذا التطور يمكن أو يجب أن يستمر بلا حدود. فإن المأساة نفسها « بعد أن مرت بتغيرات كثيرة ، عثرت على شكلها الطبيعى ، وتوقفت عنده » . (٣)

---

(١) ترجمة Butcher ٤ : ١٠

(٢) ٧ : ٤ المصدر السابق .

(٣) ٤ : ١٢ . يشير و.هـ. فيف Fyfe فى « Aristotle's Art of Poetry » (طبعة اكسفورد ١٩٤٠ ص ١٢ . ملاحظة) الى «شعريات ارسطو» على أنها نظرية «لتطور المأساة» .

ورغم أن أرسطو كان متأثراً بعملية النشوء فى كائن عضوى ، وهى عملية موجهة بطريقة غامضة ، إلى حد ما ، ابتداء من البذرة أو البويضة إلى النبات أو الحيوان فى مرحلة النضج ، فإنه وقف عاجزاً عن إدراك النشوء النوعى أو التطور العرقى ، فالأجناس ، عنده ، كانت ثابتة وجامدة ، نوعاً ما ، ولو أنها مرتبة فى سلسلة هرمية تصاعدية من أدنى الأنماط إلى أعلاها . لقد كان على حافة التطورية البيولوجية ، كما كان لناوس **Linnaeus** ، وبيفون **Buffon** ، وكوفييه **Cuvier** بعده بألفى سنة (١) . على أن الثقافة اليونانية ، فى جملتها ، لم تكن بعد مستعدة لتكييف تاريخى وراثى كامل من جديد ، أو لارتقاء طويل الأمد فى العلم التجريبي فى ميدان البيولوجيا أو ميدان الثقافة .

وجدير بالذكر أن بلينى ، حين كتب فى أوائل أيام الامبراطورية الرومانية ، تتبع تطور التصوير ، بشكل مماثل إلى حد ما . (٢) وحذا حذو اكسينوكراتس وأبيايس وغيرهما من الكتاب اليونان ، فأوضح كيف أن الفن أثرى يوماً بعد يوم منذ زمن الرسوم وحيدة الخط فى مصر القديمة . وقد تم هذا بفضل اكتشاف الضوء والظل وتباين اللون ، وعن طريقها جميعاً « تميز الفن نفسه وتغاير من حيث الشكل والوظائف » . وكما تم هذا بالتنويع فى مظهر وتعبير الملامح ووضع الأطراف ، وبادخال الطيات والثنيات فى الأقمشة والألبسة ، وباظهارها على أنها شفافة ، وبتغطية الجدران بصور المناظر الطبيعية والأشخاص . ويقول بلينى أن بارهاسيوس « أسهم كثيراً ، بوصفه أول من استخدم النسب فى التصوير ، وأضفى حيوية على تعبيرات

---

(١) ان دارون مدين لارسطو بانه بشر بمبدأ الاختيار الطبيعى «المرض التاريخى» السابق «لاصل الاجناس» .

(٢) «التاريخ الطبيعى» الكتاب ٣٥ ، ٥ ــ ١٥ ومابعدها ٠ وفيما يتعلق بتطور العمارة ورسم المناظر ، يمكن الرجوع الى كتاب فتروفيوس Vitruvius «فى العمارة» (الكتابان ٤ ، ٥) وهو يوضح الطرز الدورية والايونية والكورنثية ، فى طراز البناء الذى اطلق عليه معبد ٠ كمايفرق بين ثلاثة طرز من المناظر : التراجيدى والكوميدى والهجائى ويقول بأن الطراز الاول صمم فى بيئة ملكية ، والثانى ، مبان وشرفات خاصة اكثر واقعية ، أما الثالث فعبارة عن مناظر طبيعية ريفية ساذجة .

الوجه . أما أبيليس الحوسى فيكاد يكون قد أضاف بمفرده إلى التصوير ، أكثر من كل الفنانين مجتمعين ، ونشر عدة مجلدات تحتوى على مبادىء التصوير وكانت مخترعاته « نافعة لسائر الفنانين بنفس القدر » . وكان سبراوس تادوس ، فيما بعد ، هو أول من أدخل أسلوب « تصوير المنازل والأروقة الريفية ومناظر الحدائق على الجدران » ، على حين أضاف بوسياس طريقة رسم الحيوانات مع تقصير الخطوط بغية ابراز الصورة (أى على شكل مصغر مع الاحتفاظ بالنسب) .

وأشار بليني وفتروفيوس كلاهما إلى نظريتين عامتين صار لهما فيما بعد أهمية فى نظرية التطور الثقافى : أحداهما نظرية التغير التراكمى ، والأخرى أن الفن تراث اجتماعى ينمو على مدارج العصور . وأوضحا أن الفن قد تطور يوماً بعد يوم ، بفضل اسهام الأفراد المتعاقبين ، فى اقتناء مشترك أكبر وأبقى على الزمن من أى فنان أو أى إنتاج بمفرده . فإن العمل الفنى لا يعتبر خلقاً فريداً ، بل خطوة على طريق التطور الثقافى .

ومن بين الكتاب القدامى الباقية آثارهم حتى اليوم ، كان لوكريشس ، أقربهم إلى استنتاج نظرية عامة للتطور فى الحياة العضوية والحضارة والفن . وجدير بالذكر أنه حتى القرن التاسع عشر ، فإن رأيه الحديث المذهل فى التطورية الثقافية ، القائم على المذهب الذرى الطبيعى الذى قال به ديمكريتوس وابيقور ، ظل جملة دون منافس يفوقه حتى القرن التاسع عشر . فإن لكريشس ، شأنه شأن سبنسر – يقدم قصة جامعة للتطورية الكونية من ذرات الفضاء غير المنظمة وغير الموجهة ، إلى أشكال متزايدة التعقيد للمادة والحياة والعقل والحضارة والفن والعلم . وان نظريته عن كيفية حدوث هذا ، لاتبعد كثيراً عن نظرية الاختيار الطبيعى . ففى أثناء الانحرافات والتجمعات المشوشة العرضية للذرات فى بداية كوننا هذا ، تشكلت حيوانات غريبة مشوهة غير قادرة على تغذية نفسها أو على التوالد ولكنها انقرضت ، وتركت الأصلح ليبقى . ولم يكن ينقص هذا العرض ، إلا البيان الأكثر اكتمالا الذى أورده

داروين عن الخطوات المتوسطة أى العملية البطيئة المتدرجة التى نشأت فيها الأشكال الجديدة للحياة عن طريق الاختيار التكييفى البيئى .

ونبذ لوكريشس أساطير الحياة البريئة السعيدة الأولى ، بل على النقيض من ذلك آمن بأن الإنسان كان يحيا حياة وحشية محفوفة بالمخاطر مليئة بالشقاء والبؤس ، ينقصها القدر الكافى من المعرفة أو المهارة أو التنظيم الاجتماعى . وليست هذه برمتها مسألة تقييم ذاتى ، ولكنها كذلك مسألة حقيقة توضح كيف عاش الإنسان فى عصور ما قبل التاريخ . وإنك لتجد لوكريشس فى هذه النقطة أقرب بكثير من هسيود ، إلى ما جاءت به اليوم البيانات الأركيولوجية الراهنة . ولا يقتصر اقترابه هنا على مجرد وصف مظاهر الألم وعدم الاستقرار فى مثل تلك الحياة ، ولكنه يمتد كذلك إلى تفاصيل استخدام الإنسان للآلات الحجرية والخشبية قبل كشف المعادن وطرق خلطها (١) . ولم يستبعد لوكريشس أن يحدث فى المستقبل دور اضمحلال أو تواتر دورى ، كما أدرك مظاهر الطبيعة البناءة والمدمرة - واللذين يرمز إليهما بمارس وفينوس ولم يعتمد على خطة سماوية كريمة توجه الأمور إلى ما هو أفضل . وجملة القول ، إن تاريخ الإنسان كان عملية نشوء وتطور ؛ حتى اليوم ، اقترنت بتحسن منتظم فى الفنون ، بوصفها وسيلة لحياة أفضل ، حتى ذروة الاتقان الحالية ، وقام شرح هذا كله على أساس المذهب الطبيعى ، كما تقتضيه الخواص الفطرية للمادة .

وعلى عكس الفكرة الأسطورية الأولى ، عن نشأة الفن على أنه هبة من عند الآلهة ، يعزو لكريشس إلى الإنسان أنه اخترع لنفسه فنون الكلام والموسيقى والحرف اليدوية والبناء ، وغيرها من أسس المدنية ، فهو يقول

---

(١) يصف H.E. Barnes « محاولة لوكريشس لاثبات الطابع التطورى الطبيعى لنشوء الكون والمجتمع ، مستقلا عن اى عون او تدخل من جانب الآلهة »على ان نظريته هذه هى اكثر النظريات الكلاسيكية فى تاريخ المجتمع وانمية واقناعا . فهو يقول بانها حددت « مختلف مراحل التطور الثقافى والاجتماعى ، فى دقة مدهشة » . Historical Sociology : Its Origins and Development نيويورك ١٩٤٨ ، ص ٨

« إن السفن والزراعة ، والتحصينات والقوانين والأسلحة والطرق والملابس ، وما إليها ، ومتع الحياة وترفها ، من أولها إلى آخرها ، والشعر والصور ، ونحت الفنان للتماثيل – كل أولئك تعلمها الإنسان فى أثناء تقدمه المتدرج خطوة خطوة بفضل الممارسة وتجارب العقل النشيط . » ولم يكن الإنسان الأول سعيداً أو كاملا ، بل كان العنف والخوف يحدقان به من كل جانب . وتعلم على مر الأيام فنون السلام ، متقدماً فى سلسلة من المراحل ، من استعمال النحاس والبرونز ، إلى استعمال الحديد ، ومن العوز إلى الوفرة ، بفضل الزراعة والصناعة والتنظيم الاجتماعى ، ولابد من القول بأن العصر الحاضر أفضل العصور ، وليس عصر انحلال .

« كانت أسلحة الإنسان الأولى هى الأيدى والأظافر والأسنان ، ثم الأحجار والأغصان ، وحطام أشجار الغابات ، وكذا اللهب والنار حالما عرفت . ثم كشفت قوة الحديد والنحاس ، واستخدم النحاس قبل الحديد ، حيث كان أكثر قابلية للطرق وأعظم وفرة . فشرع الإنسان بفضل النحاس يفلح التربة ، ويشن الحروب الصاخبة ، وينزل الطعنات المروعة ، ويستولى على قطعان الآخرين وحقولهم ، حيث استسلم له ، على الفور ، وهو مسلح على هذا النحو ، كل ما هو مجرد عن وسائل الدفاع . وجاء بعد ذلك ، على مراحل وئيدة ، السيف المصنوع من الحديد ، وغدا المنجل البرونزى موضعاً للزراية والاحتقار ، وبدأ الإنسان يشق التربة بالحديد (١) . »

ولا يزال « نظام المراحل الثلاث » الذى قسم التاريخ الأول إلى العصر الحجرى ، وعصر البرونز وعصر الحديد – لا يزال أكثر شيوعاً ، ولو أنه غير مطبق تطبيقاً شاملا . وقسم بعد ذلك إلى مراحل فرعية : العصر الحجرى القديم (الباليوليثى) والعصر الحجرى الحديث (النيوليثى) ، وكثير غيرهما من المراحل الفرعية ولما كان هذا النظام كثيراً ما ينسب خطأ إلى

(١) الكتاب الخامس . (ترجمة و. ه. ليونارد) . طبعة Everyman's

العلم الحديث ، فقد وصف بأنه « حجر الزاوية فى الأركيولوجيا الحديثة » (١) .

أما النظريات العبرية – المسيحية عن التاريخ، وهى النظريات التى ظهرت تدريجاً فى أواخر أيام الامبراطورية الرومانية ، فإنها أولت الفنون وغيرها من المهارات الدنيوية اهتماماً طفيفاً . فقد تصوروا ثلاث مراحل أو أكثر فى ملحمة عظيمة واحدة : (أ) من بدء الخليقة إلى الخطيئة (خروج آدم من الجنة) وهى مرحلة البراءة البدائية الأولى . (ب) عصر البطارقة والأنبياء، من الخطيئة إلى تجسد المسيح أو ظهوره لأول مرة .(ج) الطور الراهن للتاريخ ، ولسوف ينتهى بظهور المسيح ثانية ، حيث تكون نهاية العالم ، ويوم الحساب. أما مؤرخو العصور الوسطى فكثيرا ما جرى تفكيرهم فى حدود حقبتين أساسيتين : الشريعة القديمة والشريعة الجديدة » ، ممثلتين فى العهد القديم (التوراة) والعهد الجديد (الإنجيل) . وأضاف القديس أوغسطين إلى تاريخ الكتاب المقدس والنبوة ، فى كتابه » مدينة الرب City of God التاريخ الدنيوى والأساطير ، ليتعقب التواريخ المتزامنة فى « مدينة الإنسان » و « مدينة الرب » فى الامبراطوريات القديمة واضمحلال رومه ، حتى نهاية العالم المرتقبة (٢) . ويلاحظ أن هذا التناقض الكامل بين ما هو دنيوى وما هو روحى – قد تغلغل فى ملحمة العصور الوسطى ، بمثابة خلفية لموضوعين متعارضين وأمام هذين الموضوعين . ولم تنه الطائفة الكبيرة التى ورد ذكرها فى الكتاب المقدس من الأرباب والأنبياء والقديسين والخاطئين ، تعاقباً تطورياً ، ولكن قصة دورية ذات نهاية سعيدة ، للشعب المختار .

وانقرضت النظرة إلى التاريخ على أنه تقدمى تطورى على أساس طبيعى أو أساس خارق للطبيعة ، فى الأيام الأخيرة للامبراطورية الرومانية والعصور

---

(١) W.D. Strong فى كتاب « Anthropology Today » (شيكاجو ١٩٥٣ ، ص ٢٦١ .

(٢) الكتاب ١٧ ، ١٨ .

الوسطى . وطغى عليها الاعتقاد المسيحى فى سقوط الإنسان وخطيئته الموروثة التى لن يخلصه منها إلا رحمة الله وكرمه . ونظر المفكرون المسيحيون الأولون بعين الريبة إلى الفنون — مع جواز استثناء الموسيقى — بوصفها ، أى الفنون ، مثيرة للشهوات . وما أن جاء القرن الثالث عشر ، حتى ساد موقف أكثر تسامحاً تجاه الفنون . واعتبر الفن الدينى على الأقل ، وسيلة لتمجيد « الرب » وبلوغ « الخلاص » .

٢ — من عصر النهضة حتى نهاية القرن الثامن عشر :

كان إحياء الفلسفة الإنسانية القائمة على المذهب الطبيعى فى الفن وفى العلم ، وفى النظرة العامة إلى الحياة ، خطوة نحو إحياء التفكير التطورى ، ولو أن عقبات كثيرة ظلت تعترض طريقه ، وكان لابد من انقضاء وقت قبل استئناف المسير فى درب الفكر الذى شقه لوكريشس . وكان لون العقلانية التى بعثت ، أفلاطونياً إلى حد كبير ، فى بداية الأمر ، ومن ثم كان منطلقها سطحياً هزيلا من الناحية التاريخية ، كما نفذ إليها شىء من التصوف أو المذهب الباطنى ، وجعلتها عقدة الأشكال الأزلية الخارجية متزمتة جامدة . وبقى الفن ونظريات الفن تنوء بعبء الرمزية المجردة ، وعبء محاولة التوفيق والمواءمة بين الفكر المسيحى والأيديولوجيات والمفاهيم الكلاسيكية . وحال الافراط فى تبجيل القديم دون الزهو الكبير بالمنجزات الحديثة فى الفن .

ومهما يكن من أمر ، فإنه فى مستهل القرن الخامس عشر ، حدث الشىء الكثير فى محيط الفنون منذ عهد جيوفنى تشيمابوى G. Chimabue (رسام فلورنسى — ١٢٤٠ — ١٣٠٢) ، مما يبرر بعض الرضا ، مثال ذلك ما أورده فليوفيلانى عن التصوير فى فلورنسه فى كتابه عن مشاهير مواطنى تلك المدينة ، وهو يشير إلى ثلاثة عهود فى تاريخ التصوير : (ا) اليونانى واللاتينى . (ب) الفن المظلم الميت فى العصور الوسطى . (ج) التجديد على يد تشيمابوى وجيوتو . وفى هذه الفترة الثالثة ، هنالك ثلاثة أقسام فرعية :

تشيمابوى يبدأ ، جيوتو يعيد إلى الفن جلاله – تلاميذه يبلغون بالفن إلى درجة الكمال .

وفى أواسط القرن السادس عشر استطاع جيورجيو فازارى أن يسهب فى قصة التقدم الأخير فى الفنون البصرية فأورد ثبتاً طويلا من الأسماء اللامعة من مدن كثيرة ، وما تم بعد ذلك من ضروب الارتقاء (طبقا لمقاييس القيمة عنده) فى التصوير والنحت والعمارة . أما مفهومه للمراحل فيقوم على أساس الدورات بالقياس إلى مراحل الحياة البشرية وإلى النظريات الكلاسيكية بشأن دورات التاريخ السياسى . فالفنون فى مرحلتها الأولى . أو مرحلة الطفولة جافة هزيلة . والمرحلة الثانية هى مرحلة الشباب . أما الثالثة فهى مرحلة الاتقان الناضج ، ومن ثم « فإن الفن قد فعل حينئذ كل ما يجاز فعله لمن يقلد الطبيعة » فهو « قد سما وارتفع إلى حد يخشى معه سقوطه ، أكثر مما يتوقع له أن يتقدم إلى أبعد من ذلك . إن فازارى – فى هذه المقارنة – كما أشار بانوفسكى – يسير فى موازاة الحياة البشرية ، حتى مرحلة الاتقان الناضج فقط ، لا إلى الشيخوخة أو الموت . وبوصفه متفائلا ومن معتنقى الفلسفة الإنسانية ، نراه لا يرتضى فكرة الاضمحلال المحتوم ، خاصة لأنه آمن بأن سقوط رومه كان نتيجة العنف والتعصب المسيحى الأعمى بما فيه من مناهضة الصور . وحدثت مراحل النمو الثلاث فى الفن الكلاسيكى ثم تكررت فى النهضة الإيطالية . ففى الأزمنة الحديثة بدأت المرحلة الأولى بظهور تشيمابوى وجيوتو وبيزانو (وهناك أكثر من فنان بهذا الاسم) وأنولفو دى كامليو ، وبدأت الثانية بجاكوبو ديللا كرشيا ، ودوناتللو ، وماساشيو ، وبرونللسكى ، والثالثة بظهور ليوناردو ، ورافائيل ، وميكلأنجلو . وتعقد أوجه الشبه مع مراحل التصوير والنحت اليونانيين ، تلك التى أجملها بلينى وغيره ، ابتداء من المصورين الذين استخدموا اللون الواحد حتى ابيليس ، ومن تماثيل كاناكوس القاسية التى لا حياة فيها ، إلى فن بولكليتوس المتقن . ويرى فازارى بأن مثل هذه التطورات ترجع إلى عوامل فطرية فى الفن ، فان من « خواص

هذه الفنون أنها تبدأ متواضعة ثم تتهذب شيئاً فشيئاً حتى تبلغ ذروة الكمال . »

وكذلك يضيف فازارى بحثاً عن الأساليب أو « الأنماط » التى يميز منها ثلاثة أنواع : أساليب فترات بأكملها . وأساليب أمم أو شعوب ، وأساليب فنانين فرادى . وهذه الأخيرة — الأساليب الفردية — يمكن تحسينها ، أو محاكاتها ، أو نبذها . ومر أسلوب رافائيللينو بثلاث مراحل ، فانه فى البداية لمع وتألق ، ثم أصبح متوسطاً ، حتى أصبح آخر الأمر تافهاً حقيراً . ولكن فازارى لا يشير فى كثير من الأحوال إلى أية تغييرات فردية ، فهو يعتبر ان كل نمط عادة تكاد تكون راسخة فى الفنان . وهو يحلل ، فى شىء من التفصيل ، كل نمط مع الإشارة إلى موضوعاته ورسمه وتلوينه وترتيبه ، وتشكيله ، وواقعيته وتعبيريته ، ورشاقته وجلاله . وتمكننا الأساليب القومية من التعرف على مصدر التماثيل ، ويقول فازارى بأن العمارة القوطية قد تبدو نابية ممجوجة فى أعين العصر الحديث ، ولكنها بدت مدعاة للاعجاب فى أعين العصور الوسطى .

وأسهم القرن السابع عشر فى توسيع « التطورية الثقافية » اسهاماً كبيراً غير مباشر . لقد تخلفت البيولوجيا والتاريخ والعلوم الاجتماعية كثيراً عن علوم الرياضيات والفيزياء . على أن الاعتزاز بما تم من منجزات فى هذه العلوم الأخيرة ولد إحساساً عاماً بالتفوق على القدماء ، وبالقدرة على السير قدماً إلى الأمام فى المستقبل . وأعلن باسكال فى ١٦٤٧ « ان تعاقب البشر جميعاً عبر عدة قرون ، يجدر ان يصور على انه حياة فرد واحد دائب على المثابرة إلى الأبد ، وعلى التعلم باستمرار » وأوضح فرنسيس بيكون فى New Atlantis و Novum Organum الوسيلة إلى ازدياد المعرفة بشكل منتظم عن طريق التفكير المبنى على الملاحظة والتجربة ، واستخدامها لخير البشر . وباتت هذه الفكرة — وهى جوهرية بالنسبة لنظرية التقدم — عماد الحضارة الغربية

الحديثة . اما التساؤل عما إذا كانت الفنون قد احرزت تقدماً عما كانت عليه فى العصور القديمة ، فكان مثار جدل أكثر مما كان عليه الحال بالنسبة للعلوم . وأصبح قضية رئيسية فى « النزاع الطويل المشهور » بين القدامى والمحدثين » أى بين دعاة القديم ودعاة الحديث ، وأيهما كان له القدح المعلى . وبدأ الجدل فى القرن السابع عشر ، على يد فونتنللى Fontenelle وبيرولت Perrault ، ولم يبلغ ذروته إلا فى نهاية القرن الثامن عشر . وساد الاعتقاد ، أول الأمر ، بأن الفن القديم قد بلغ حد الكمال ، ولا سبيل إلى التفوق عليه ، ولكن هذا الرأى انقلب يوماً بعد يوم إلى ضده ، إلى رأى أكثر تفاؤلا ووثوقاً بالنفس . وانطوى هذا التقييم المتغير ، ضمناً ، على فكرة أن التاريخ لم يكن دورياً ، وفكرة أن الفن والثقافة لم تتدهورا ، وما كان لهما أن تتدهورا ، وأنهما ارتقتا وتقدمتا رغم النكسات على الطريق ، وهاجم هوبز « نظرية العصر الذهبي » ، بإعلانه أن الإنسان الأول ، وهو فى مرحلة حرب ، بلا حكومة قوية ، « لم يكن لديه فنون ، ولا آداب ، ولا مجتمع ، وأسوأ من هذا كله ، كان يتولاه دواماً الفزع ، ويحدق به دائماً خطر الموت ميتة عنيفة ، وكان يحيا حياة موحشة فقيرة رثة وحشية قصيرة » .

وحدد بوسيه Bousset فى كتابه Discourse on Universal History ١٦٨١ اثنتى عشرة فترة متعاقبة فى تاريخ الثقافة ، ووجه أنظار العلماء والباحثين إلى موضوع تاريخ العالم فى جملته . وتابع أندريه فلبيان Felibien فى كتابه Entretiens ١٦٨٥ ، علاج فازارى لتاريخ الفن . وأيد الاعتقاد بأن الفن الإيطالى قد انحط فى أوائل القرن السابع عشر ، كما توجس فازارى ، وكما لاحظ بللورى ، ولكنه رأى أن بوسان Poussin قد أحياه ، بالعودة إلى القواعد الكلاسيكية .

وفى مستهل القرن الثامن عشر استخدم الكاتب الانجليزى ريتشاردسون ، لأول مرة ، اصطلاح « تاريخ الفن » ، وخطط ما يمكن أن يكون —

فى المستقبل « تاريخاً للفنون » وفى كتابه « حياة لوكاس كراناك » ١٧٢٦ ، استخدم ج . ف . كريست ، استخدم هذا الاصطلاح ، كى يشير إلى مجال خاص للدراسة. ويقول فان درجرنتن Van der Grinten إنه بعد ونكلمان أصبح الاصطلاح ملكاً مشاعاً ، وفى النصف الأول من القرن بدأت كلمة « الأسلوب » Style تستخدم ، بدلا من كلمة « نمط » (Manner) كما استخدمها جيبرتى ، وفازارى وبللورى. ولقيت كلمة « ذوق Taste حظوة وبخاصة فى أسلوب كل فنان على حدة . وأوضح كايلوس Caylus (١٧٥٦ – ١٧٦٤) أن كلمة « نمط » فى الفنون البصرية تناظر كلمة « الأسلوب » فى الأدب .

ونشر ونكلمان فى ١٧٦٤ ما أطلق عليه « أول تاريخ منسق للفن القديم » (١) ، ووضع مستويات عالية لما أعقبه من تقدم فى دراسات تاريخ الفن . ولكن امتداحه الشديد لما اعتبر أنه روح الفن الأغريقى ، أطال الاعتقاد الذى ساد فى عصر النهضة بأن الفن الحديث ما كان إلا نوعاً منحطا متفسخا منه. وعلى طريقة أفلاطون إلى حد ما ، مجد « بساطته واتساقه الكريمين » و « وقاره ، وتحفظه ، وسكونه المنسجم » ، بالمقارنة إلى الانفعال القلق والمبالغة فى الفن الحديث ، كما يتمثل فى نحت بيجال Pigalle ، وهو نحت تشيع فيه

(١) ظهر كتابه اراء حول نسخ بعض اعمال التصوير والحفر اليونانية فى درسدن ولينزج ١٧٥٥ . انظر جرنتن ص ٧٣ وما بعدها .وينسب ك . جلبرت ، وهـ . كوهين الى ونكلمان فضل ادخال « مفهوم التطور فى الاساليب» ، كما يسميه ا . ج . هولت اول من ادرك أن تاريخ الفن ليس مجرد تعاقب للقصص وحياة الفنانين ، ولكنه مظهر للتطور العام للفكر الانسانى . « Literary Sources of Art History » (برنستون ، نيوجرسى ١٩٤٧ – ١٩٥٨ ص ٥٢٢) . وهذا مثار مناقشة . فقد ابرز بلينى وغيره – كما راينا – تعاقب الاساليب ونموها التدريجى كما اشار لوكريشس الى مكانها فى التطور العام للفكر ، ولكنه لم يوضع بصفة قاطعة حتى القرن التاسع عشر . ان ونكلمان – كما أوضح هولت – فكر فى لفظة « الاسلوب » بالنسبة للفن فى حقبة برمتها ، على انه يعكس فلسفتها وحضارتها . وقد شمل هذا الالعاب الرياضية بالنسبة لليونان ، كما شمل الاثار النفسية لمناخها .

أحاسيس الجنس . ومن رأيه أن تاريخ الفن « يهدف إلى بسط نشأته ونموه ، وتغيره وسقوطه ، جنباً إلى جنب مع الأساليب المتباينة للشعوب والعصور والفنانين » . وأخذ بعين الاعتبار ، عند تفسيره للأحداث ، تأثيرات المناخ والأحوال الاجتماعية . وقال بأن الحرية غرست فى الاغريق نزعات سامية ، حيث أن منظر سطح البحر الذى لا حدود له ، يوسع نظرتنا . وميز ونكلمان أربع مراحل فى الفن اليونانى ، بعد البداية غير المنتظمة . فأولا كانت هناك المرحلة العتيقة الميتة حتى فيدياس ، وكانت قاسية قوية ، وغالباً ما كانت دقيقة فى تفاصيلها ، خالية من الرشاقة . وتلتها مرحلة الأسلوب العظيم ، وهو أسلوب فيدياس وسكوباس ، وهو يتميز بالبساطة الرفيعة والوحدة ، مما يشبه أسلوب رافاييل فى التصوير . أما المرحلة الثالثة فهى مرحلة الأسلوب الأكثر رقة ونعومة ، أسلوب براكسيتيلس ، وهو أسلوب جميل رشيق ، يماثل أسلوب جويدو رينى Guido Reni . أما الرابعة أو الدورة الأخيرة فكان طابعها المحاكاة والانتقاء ، وكانت تافهة (١) .

وفى غضون ذلك جرت دراسات مماثلة فى تاريخ الموسيقى . وهنا أيضاً مال الباحثون فى القرن الثامن عشر إلى تقسيم محكم إلى مراحل (٢) . فى ١٧٦٣ نشر جون براون فكرته « الكاملة » عن تاريخ الموسيقى والشعر ، ابتداء من الحالة الهمجية أو غير المصقولة . وتتبع فى بحثه هذا ستاً وثلاثين مرحلة ، مبتدئاً من وحدة اللحن والرقص والأغنية الأولى ، إلى أن بلغت هذه الوحدة درجة الكمال فى اليونان ، ثم فترة تدهورها إلى انفصال اللحن والرقص والشعر فى عصره هو . ويقول و . د . ألن بأن براون تصور المراحل فى الموسيقى وفقاً لمبدأ « الأشكال الثابتة » فى « سلسلة من الوجود » . وكان لزاماً على

(١) استخدم ونكلمان لفظة « اسلوب Style » وهو يعنى بها اسمى انجاز فى الفن فى عصر معين . ولم يقصد بها عادة الفنان فى عمله . ولم يتصور الاسلوب على انه قادر على التقدم او التطور (فان درجرنتن – ص ٧٥) .

(٢) « Philosophies of Music History » فلسفات تاريخ الموسيقى » – نيويورك ١٩٣٩ ص ٨٢ – ٨٥ ، ٢٦٣ .

التطورية التى جاءت بعد ذلك أن تضيف الفكرة القائلة بأن كل مرحلة كانت « نمواً » من المرحلة السابقة لها .

وأقر فوركل Forkel — مؤرخ الموسيقى الألمانى الرومانتيكى ، عندما كتب فى ١٧٨٨ ، فكرة أن الشعر والموسيقى كانتا فى الأصل شيئاً واحداً ، ولكنه أنكر أنهما انفصلا . فقال بأنهما كانتا تنموان معا ، وكان لهما نفس القسمين : القواعد ثم البيان . فإن تآلف الألحان (الهارمونى) هو أسمى تطور لقواعد الموسيقى والتعبير الموسيقى ، والفوجة Fugue (التسلل الموسيقى) هو أرفع صورة موسيقية أبدعتها البلاغة ، وسار فوركل خطوة نحو التطورية ، حين قال بأن الموسيقى والشعر تقدما بشكل متصل دون انقطاع . « فالفنون والعلوم تنمو ، مثل كل مخلوقات الطبيعة ، شيئاً فشيئاً ، حتى تبلغ درجة الكمال » . وكان ثمة ثلاث مراحل فى تاريخ الموسيقى : الأولى — التى لا يزال كثير من الناس يعيشون فيها — هى مرحلة الأصوات البدائية البسيطة غير المنتظمة الإيقاعية . والثانية هى مرحلة السلالم الموسيقية والكلام المتغير فى درجة الصوت أو مقامه ، مع التشابه فى التعبير عن الأحاسيس والأفكار . أما فى المرحلة الثالثة فإن الأفكار والأحاسيس جميعها تنشأ من نفس الطاقة الأساسية الكامنة فى النفس . ويجب أن يكون التعبير متنوعاً مثل تنوع أحاسيسنا ، وييسر تآلف الألحان سبيل التنوع فى التعابير إلى أكبر حد ، بمساعدة الآلات التى اخترعت حديثاً . وهو على النقيض من أفلاطون ، يعتبر هذا التنوع لوناً تقدمياً .

وعلى حين كان بعض الكتاب يضعون بعض النظريات فى تاريخ كل فن بعينه ، على هذا النحو ، كان ثمة كتاب آخرون يحاولون إلقاء نظرة أوسع على التاريخ الثقافى فى جملته . فقال كنديللاك E.B. Condillac فى ١٧١٦ بأن اللغة والرقص والموسيقى والمسرحية كانت قد نشأت كلها عن طريق المحاكاة ، محاكاة الرقص وكذا الايماءات بوصفها وسيلة للتفاهم . ونشأ التصوير عن محاكاة الكتابة بالصور . وميز جيامباتستافيكو Giambattista Vico فى كتابه

Principles of a New Science ١٧٢٥—ثلاثة عصور فى تاريخ العالم: الأول عصر الدين أو الآلهة ، والثانى عصر الابطال ، والثالث عصر الإنسان ؛ وهى ترتبط بثلاثة ألوان من « الطبائع » (الدينية ، البطولية ، الإنسانية) ؛ وثلاثة أنواع من نظم الحكم (التيوقراطية أى الدينية ، والارستقراطية ، والإنسانية) . وقد تبقى بعض ملامح المراحل الأولى فى المراحل التى تليها : وتضمنت نظرية فيكو مراحل الفن كذلك، فإن أول ألوان الأدب كان الشعر ، وقد تطابق مع الأساطير (الميثولوجيا) كبداية الفلسفة ، وعن هذه ينشأ التفكير المجرد . وكان الناس يشعرون بالحكمة الشعرية ويتصورونها ويصدقون بها تصديقاً حرفياً ، وكانت الكتابة بالصور سابقة على الكلام ، وقد عبرت عن الصور التى تشكلها الروح الشعرية . وهكذا كانت الكتابة الهيروغليفية البدائية ذات المعانى الرمزية وسيلة للاتصال . ثم إن المعرفة على حد قول فيكو تتقدم عبر مراحل ثلاث : ١ — الإحساس دون ملاحظة ، ٢ — الملاحظة مع الانفعال ، ٣ — التأمل الخالص مع الأفكار الواضحة . وتعاقب المراحل الثقافية تقدمى إلى حد ما ، ولكن كل شعب يضمحل ويتدهور آخر الأمر بفعل الترف والطيش والاسراف والجنون .

وكتب أدلنج Adelung « تاريخ الثقافة » بالألمانية فى ١٧٨٢ ، وقسم فيه تاريخ الإنسان إلى ثمان مراحل تناظر كل منها مرحلة فى تاريخ الفرد . وتسمى المرحلة الثالثة ابتداء من سيدنا موسى إلى ٦٨٣ ق . م . « الجنس البشرى فى صباه » ، The Human Race as a boy أما المرحلة الثامنة من ١٥٢٠ إلى الوقت الحاضر فهى « الإنسان ينعم باستنارته الكاملة Man in Enjoyment of his full Enlightenment (١)

وحين انطلق قرن الاستنارة والأمل والعقلانية إلى نهايته الرهيبة فى الثورة الفرنسية ، كسب أنصار المذهب الحديث نصراً مؤقتاً فى « معركة القديم

---

(١) يلاحظ كروبر Kroeber ان هذه النظرية تسبق نظرية سبنجلر Spingler : « Style and Civilizations » (ايثاكا — نيويورك) ١٩٥٧ .

والحديث ». أما فيما يتعلق بالفنون، فإن ترجو كان لا يزال لديه بعض التحفظات فى ١٧٥٠ . « إن الزمن دائب على إزاحة الستار عن كشوف جديدة فى ميدان العلوم، ولكن للشعر والتصوير والموسيقى حداً معيناً تقرره طبيعة اللغات ومحاكاة الطبيعة ، وما لأعضائنا من حساسية محدودة : أنها تقترب منه شيئاً فشيئاً ، وأنها لا تستطيع اجتيازه . وقد بلغ عظماء الرجال فى « عصر أوغسطين — العصر الكلاسيكى » هذا الحد ، ولا يزالون هم النماذج التى نحتذيها » . ولكن ترجو وجد من الصواب أن « يحيى قرن لويس على أنه أعاد العقول إلى النقطة التى كان التقدم قد وقف عندها » . حيث التف حول العرش الفرنسى « أنداد سوفوكليس وميناندر وهوراس » ، يبدعون فنوناً جديدة ويبلغون بالقديمة إلى مرتبة الكمال . وفيما يتعلق بالتقدم السالف بصفة عامة فقد أورد ترجو بعض الأفكار التى طورها كومت فيما بعد على أنها « قانون المراحل الثلاث » وهو حجر الزاوية فى فلسفته الوضعية. ويقسم ترجو تاريخ الفكر إلى المراحل اللاهوتية ، والفلسفية ، والعلمية . وفى الأولى يحاول الإنسان تفسير الأحداث على أساس إرادة الآلهة على أنهم بشر مبجلون مكرمون . وفى المرحلة الثانية يحاول الفلاسفة نفس المحاولة بلغة المفاهيم المجردة ، مثل « الأعيان » « الملكات » . وهى مجرد تغطية لجهلهم . أما فى المرحلة الثالثة فإن التفسير الحقيقى يجرى على أساس الملاحظة التجريبية ، والقوانين الرياضية المحققة .

وارتقت البيولوجيا والجيولوجيا فى خطين متوازيين منفصلين ، حيث وضعا أساس نظرية لامارك Lamarck ١٨٠٩ ، وهى نظرية التطور العضوى عن طريق انتقال الخصائص المكتسبة . وفى ١٧٥٤ توقع ديديرو ، فى ذكاء متقد انصهار النظريتين معا ، نظرية التقدم الثقافى والتطور العضوى السابق للإنسان ، الأمر الذى قدر له أن يسيطر على الحياة الفكرية فى أوربا بعد ذلك بمائة عام . وقال ديديرو : « حتى إذا تلقنا عن سفر الرؤيا أن الجنس البشرى خرج من يد الخالق على الحالة التى هى عليها الآن ، فإن الفيلسوف

الذى يسلم نفسه للحدس والتخمين لابد أن ينتهى إلى أن الحياة كانت عناصرها دائماً مبعثرة فى كتلة المادة غير العضوية ، وأنه حدث فى النهاية أن اتحدت هذه العناصر ، وأن الجنين الذى تشكل من هذا الاتحاد قد مر بما لا نهاية له من التنظيم والارتقاء ، وأنه قد اكتسب ، على التعاقب ، الحركة ، والاحساس ، والآراء والفكر ، والتأمل ، والضمير ، والعاطفة، والإشارات والإيماءات والنطق ، والقوانين ، ثم العلوم والفنون آخر الأمر ، وأنه قد انقضت ملايين من السنين فى كل من مظاهر الارتقاء هذه ، وأنه لا تزال هناك مظاهر جديدة من الارتقاء لابد من المرور بها ، ولكنها غير معروفة لنا » (١) ، ونشأت فكرات الجمال والترتيب والتناسق من روح التجريب البدائية ، ومن تصميم الآلات لمواجهة الحاجات البدائية . أما تذوق الجمال فإنه يتطور طبيعياً ، ولا يتطلب حساً باطنياً غامضاً .

وما هى إلا خطوة صغيرة ولكنها حاسمة ، حتى ضمن كوندورسيه . الفنون تضميناً صريحاً فى « تقدم العقل الإنسانى » الذى أجمل تاريخه قبل وفاته بفترة قصيرة ، حين كان مختفياً عن أعين روبسبيير فى ١٧٩٣ . وأكد «أن الفنون يمكن أن تتقدم ، وأنها فعلا تتقدم : وأنه مجرد تعصب ذميم أن يذهب بنا الظن إلى « أن الفنون ، مقضى عليها بالرتابة الأزلية ، رتابة محاكاة النماذج الأولى ، حيث أن أروع الجمال وأشده تأثيراً قد تم بالفعل إدراكه واستيعابه » . ولسوف يظل التمتع بنتاج العصور المختلفة قوياً كما كان من قبل ، حتى ولو لم يبلغ المؤلفون درجة الكمال . وكلما كثر الانتاج الجيد القيم وصار أكثر كمالا واتقاناً ، فإن كل جيل سوف يختار ويبنى إعجابه بما هو أجدر بالاعجاب ويدع الباقى ليأخذ طريقه إلى سلة المهملات أو زوايا النسيان . ويرى كوندورسيه أن تقدم الفنون فى المستقبل سوف ينبع من تقدم الفلسفة والعلم ، ومن الملاحظات التى هى أكثر عدداً وأشد عمقاً ،

(١) انظر Pensées sur l'Interprétation de la Nature وأيضا Œuvres Complètes المجلدان ٩ ، ١٠ .

عن أهداف وآثار ووسائل الفنون نفسها ، وكذا من تحطيم الأهواء والتحيزات الاستبدادية التي كانت تحد من الفنون في الماضي ، والتي نبذها العلم والفلسفة بالفعل ، ولن تستنفد وسائلهما

أما من حيث الحضارة بصفة عامة ، فإن كوندورسيه لا يحتفظ بأي أثر للاعتقاد المتشائم القديم في الانحلال ،أو في الدورات العامة للتقدم والاضمحلال. فهو يقول بأن الحقائق لا تنبيء بأن هناك حداً لتقدم الإنسان ، اللهم . إلا فترة دوام الأرض ، وليس ثمة قوة بشرية تستطيع أن توقف التقدم طالما بقيت الأرض . وقد يسرع التقدم أو يبطيء الخطى ، ولكنه لا يرجع القهقرى قط إلا إذا وقع اضطراب عام جذري في الأحوال على الأرض . ويبدو أن ثبات قوانين الطبيعة يؤكد آمالنا في التقدم في المستقبل . ولسوف يستمر التقدم طيلة المرحلة العاشرة من مراحل التاريخ ، حيث انتهت المراحل التسع الأولى بالإنسان إلى قيام الجمهورية الفرنسية . وهكذا فإن معايير التقدم الرئيسية عند كوندورسيه هي ازدياد السعادة والعدالة عن طريق المعرفة ، وتحكم العقل ، والحرية .

وفي « الصورة التاريخية » التي رسمها كوندورسيه ، وضعت الأقسام في الأصـــل على أساس فترات زمنيـــة تقريبية ، لا على أساس أنمـــاط أو تراكيب مميزة ثقافية متعاقبة . وهو يسميها . حقب » لا « مراحل» . ولكنه لا يضعها على أنها مجرد حقب زمنية ، بل على أنها مراحل في رحلة أو عملية تطورية . ويسميها « تقدماً » ، ولكنها تنطوي على كثير مما أطلق عليه فيما بعد « التطور الثقافي » ، ولو أنها ليست حركة منتظمة في اتجاه واحد تماماً ، لأن بعض المراحل (لاسيما من سقوط رومه إلى النهضة) انتكاسية على الأغلب ، ولو أن الحركة السائدة هي في جملتها إلى الأمام . وهو يحلل الأحداث والأحوال الثقافية في كل مرحلة ، على أساس عدة عوامل ، وبخاصة العوامل السياسية والفكرية والتكنولوجية ، على أن هذا التحليل تم بشكل

مقتضب ، متفاوت الجودة والنظام فى الغالب ، وهذا شيء لا يدعو إلى الدهشة ، فى ضوء الظروف التى كتب فيها هذا الموجز « sketch » ، وفى ضوء المعرفة المحدودة المتاحة آنذاك .

وتميزت مرحلة التقدم الأولى، فى رأى كوندورسيه ، بتكوين المجتمعات القبلية . كما أنها تضمنت أصل الرقص والموسيقى والشعر . وكان تكوين اللغة سابقاً على هذه كلها . وفى المرحلة الثانية ، وهى مرحلة الرعى ، أصبحت اللغات أغنى من ذى قبل ، ولكنها لم تكن أقل مجازاً ووضوحاً . وتحسنت الموسيقى والآلات الموسيقية والشعر ، واستطاع الناس أن يرعوا مشاعرهم ويحكموا على آرائهم ويختاروها . أما المرحلة الثالثة فهى مرحلة الزراعة ، حتى اختراع الحروف الهجائية ، وفيها ارتقى الأدب المكتوب وبعض الحرف مثل النسيج ، أما العلوم فكانت لا تزال فى المهد . وكانت المرحلة الرابعة هى مرحلة اليونان حتى « تقسيم العلوم » فى عهد الاسكندر . « ووصلت الفنون الجميلة آنئذ إلى درجة من الكمال لم يعرفها شعب من قبل ، ويندر أن يكون أى شعب قد بلغها منذ ذلك الحين » . ويرجع بعض هذا الارتقاء إلى العبقرية الفردية ، كما يرجع البعض الآخر إلى عملية التحسن التدريجية فى الفنون . وفى المرحلة الخامسة ، وفى اليونان وروما ، منذ تقسيم العلوم إلى اضمحلالها ، احتفظت اليونان بتفوقها فى الفنون ، اللهم إلا فى فترة مجد الرومان أيام فرجيل وتاسيتس ، التى أعقبها فترة اضمحلال مثل أيام أوغسطين وجيروم (القرن الرابع) . وفى المرحلة السادسة انحطت المعرفة والأخلاق ، حتى عهد الحروب الصليبية ، باستثناء العرب المسلمين الذين تذوقوا الشعر والعلوم . وتجدد ارتقاء العلم فى المرحلة السابعة التى انتهت باختراع الطباعة ، وفى هذه المرحلة وصل دانتى وبوكاشيو وبترارك بالأدب الإيطالى إلى مكانه عالية ، وجاءت المرحلة الثامنة بالفلسفة والعلم لتخلع نير سلطان القساوسة ، وكان تقدمهما سريعاً مذهلا بينما فى إيطاليا « وصل شعر الملاحم والتصوير والنحت درجة من الكمال لم يكن للأقدمين عهد بها » ،

كما كاد فن الدراما فى فرنسا يصل على يد كورني (١٦٠٦ – ١٦٨٤) إلى مكانة أعلى . والحق أنه إن كان التحمس للقديم يدعى تفوق العبقرية عند أولئك الذين أبدعوا الروائع آنذاك ، فإنه من الصعب مقارنة أعمالهم بنتاج إيطاليا وفرنسا دون أن نتبين « التقدم الحقيقى الذى أحرزه الفن نفسه على يد المحدثين » .

وامتدت مرحلة التقدم التاسعة (التى عاصرها كوندورسيه) ابتداء من ديكارت إلى تأسيس الجمهورية ، ولم يعد التقدم أمراً بطيئاً غير محسوس ، بل أدى إلى الثورة فى بعض الأمم . ولابد أن تنتشر هذه يوماً فى كل البشرية ، وتكشفت الفنون الجميلة عن نتائج مشرقة . وكادت الموسيقى بنظريتها التى دعمتها العلوم الطبيعية ، أن تصبح فناً جديداً ، وكانت فنون التصوير أكثر تألقاً فى فرنسا منها فى إيطاليا . ولا زلنا فى التصوير تتبع رافائيل والمصورين الإيطاليين الثلاثة المعروفين باسم Carracci (القرن ١٦) . فقد مضى زمن طويل على ظهور عبقرية مثل عبقرية رافائيل ، ولكن فترة العقم هذه لا ترجع إلى الصدفة وحدها ، ولا استنفاد وسائل الفن ، ولا إلى كون القدرات الطبيعية عند الفرنسيين أقل منها عند الإيطاليين . « الواقع أن التغيرات فى السياسة وفى العادات هى التى يجب أن ينسب إليها ضعف الانتاج الفنى لا انحطاط الفن ذاته . » وسمت المأساة والملهاة فى فرنسا على أيدى راسين وفولتير وموليير ، إلى « ذرى لم تبلغها بعد أية أمة أخرى » . وتعلم الأدب الفرنسى والانجليزى والألمانى أن يمتثل لقواعد العقل والطبيعة ، وهى قواعد شاملة تصلح لكل اللغات وكل الشعوب ، وتجعل الجميع يبتهجون بنفس مظاهر الجمال ، وينفرون من نفس الشوائب ، ورغم أنها قواعد شاملة ، فهى تسمح بنطاق واسع من التعديل والتحوير بالنسبة لمختلف البيئات والتطبيقات .

ويقول كوندورسيه بأن قابلية الإنسان للكمال غير محدودة . فإن قابلية الأنواع للكمال والانحلال العضوى فى حالة النبات والحيوان ، إنما هى أحد

القوانين العامة للطبيعة ، وهو قانون يشمل الجنس البشرى . ويمكن عن طريق العلم ، القضاء على السببين الرئيسيين للانحلال وهما الثراء المتطرف والفقر المدقع ، ومن ثم يطول أجل الحياة ويرتفع مستوى الصحة . ولما كان كوندورسيه يشير إلى أنه من الممكن نقل الملكات العقلية والأخلاقية الإدراكية الحسية السامية ، بصفتها أجزاء من الكائن الحى ، فكأنى به على وشك القول بإمكان التقدم فى المستقبل عن طريق علم تحسين النسل . ويختم كوندورسيه بحثه بالأمل (المبنى على النظريات المعاصرة للتطور عن طريق انتقال الخصائص المكتسبة) فى أن التعليم ، بتهذيبه القدرات العقلية ، يمكن أن يؤثر فى القدرات الفطرية الموروثة بشكل طبيعى .

وهنا يكاد يكون كوندورسيه على وشك مواصلة الفكرة الثاقبة التى نادى بها ديديرو ١٧٥٤ ، ألا وهى ادماج نظريتى التقدم الثقافى والتطور العضوى . على أنه ، حتى ولو كان قد امتد به الأجل ، لكان لزاماً بذل الكثير من الجهود الشاقة للوصول إلى أدلة تجريبية على التطور الثقافى والعضوى كليهما . ولم يكن هناك مناص من تكوين رأى أقل مثالية وأكثر عنفاً فى واقعيته عن الوسيلة التى تم بها كلا التطورين ، عن طريق الكفاح المرير من أجل البقاء والقوة . وقد وعى هذا الدرس ، إلى حد ما ، من الكفاح المتواصل ، والتحرر من الأوهام ، اللذين أعقبا الثورة .

٣ ـ نظريات أوائل القرن التاسع عشر
هوجو ، كونت ، هيجل ، وغيرهم

انقضى أكثر من نصف قرن من الزمان قبل أن يتمكن سبنسر من توحيد مسارى الرأيين : البيولوجى والاجتماعى ، فى مركب واحد كبير . وكانت هذه الفترة بالنسبة للبيولوجيا فترة بحث مستفيض ، وإيمان متزايد فى تحول الأنواع ، أما فيما يتعلق بعلم الاجتماع وفلسفة التاريخ ، فقد خرج مذهبان هامان واسعا النطاق ، وهما مذهب هيجل فى ألمانيا ومذهب كونت فى فرنسا. وقبل ظهورهما علقت مدام دى ستال على تقدم الفنون تعليقاً له دلالته

ومغزاه ، ورغم أن تعبيرها جاء على أسس القيمة ، فإنه تضمن إشارة إلى التطور الثقافى كذلك . ولم تؤكد هذه السيدة أن الفن الحديث أفضل من القديم فى الشكل أو التعبير ، لأن القدامى كانوا قد بلغوا الكمال فى تنظيم النطاق المحدود من الأفكار والمشاعر المعروفة لديهم ، ولكنها قالت بأن ثمة نطاقاً أوسع كثيرا قد أصبح متاحاً ، من هذه المواد النفسانية ، فقد تغير المجتمع ، وعظمت حصيلة الأفكار ، وغدت الانفعالات تميز بشكل أدق . وهناك « تطور جديد فى الحساسية » (١) وأبرز جيزو هذه النقطة فى كتابه « تاريخ الحضارة فى أوربا » ، فقال بأن رصيد الأحاسيس والأفكار فى الأدب الحديث أقوى وأغنى ، وأن المرء ليرى أن النفس الإنسانية قد أثيرت فى مواقف أكثر عددا ، وإلى أعماق أبعد ، ومن هنا كانت النقائص الشكلية فى الكتابة الحديثة . وجنباً إلى جنب مع الأحكام الخاصة بقيمة الفن ، كان هؤلاء الكتاب يلاحظون الحقيقة التاريخية ، حقيقة تزايد التنوع ، والتغير ، الانفعالية فى الفن . وكان سبنسر يسمى هذا « تفاضلا » وهو أحد المظهرين المتداولين فى تطور الفن . ولعلنا نذكر أن أفلاطون قد استنكر الفن الحديث فى عصره بسبب هذه النزعة بعينها .

كذلك أكد فيكتور هوجو التفاضل أو التغاير فى « مقدمته » القوية لرواية « كروموبل » ١٨٢٧ . وكانت المقدمة فى أساسها دفاعاً عن هذه المسرحية الخلافية من وجهة النظر الرومانتيكية ، ولكنها كانت عرضاً ، شيئاً أكثر من ذلك بكثير : نظرية فى المراحل فى تاريخ الأدب ، ورأياً جديد فى الفن الرومانتيكى ، بوصفه أسمى مرحله أمكن بلوغها آنذاك . ولم يقل هوجو وما كان الصدق ليحالفه لو قال ، بأن كل الفن الرومانتيكى معقد . فبعض هذا الفن غاية فى البساطة . ومهما يكن من شىء فإن كثيرا من أعمال هوجو كبير معقد ، ولقد أعجب هو بتعقد الأدب الحديث .

ولقد صرح هوجو بأن الأسلوب الحديث « يتعارض رأساً مع البساطة

---

(١) بيورى : ص ٢٦٦ ، وهو ينوه بكتبها : « الادب » ، « المانيا » ، « روح المسيحية » .

المتسقة التى اتسمت بها عبقرية القدامى » ، التى هى فى كثير من الأحوال رتيبة فى تناسقها الكامل وانسجامها التام وفى تكرارها لكل ما هو جميل ورفيع . « أما العبقرية الحديثة فقد ولدت من الاتحاد المثمر بين النمط المتنافر الغريب والنمط الرفيع المهيب ، وهى عبقرية غاية فى التعقيد وتنوع الأشكال، ووفرة الخلق والابداع فيها » . ولكن ما هو المتنافر الغريب « الجروتسك » إنه نمط من الفن متنوع تنوعاً بلاحدود . فهو تارة قبيح شاذ مفزع ، وتارة أخرى هزلى مضحك ساخر ، ينشر الرعب كما يثير الضحك ، وهكذا دواليك ، كما كان الحال فى تماثيل الشخوص البشعة ومرح السحرة الصاخب فى العصور الوسطى ، وفى « شياطين » دانتى وملتون ، وفى رسوم كاللو Callot وميكلأنجلو ، وفى سكاراموش Scaramouche ومفستوفيليس Mephistopheles ، حيث تتنافر فيها كلها الأشكال المفزعة التى تمثل الهامة (مصاصة الدماء) والعمالقة والغيلان والشياطين مع عرائس الجان والربات . والواقع أن الجروتسك – وكذلك يسميه بعضهم (المسخ) ، على كل التشوهات والنقائص والشوائب والانحرافات والعيوب والرذائل والأهواء والجرائم هو فن شهوانى متزلف . شره شحيح ، زائف منحل ، ينم عن الرياء والنفاق ، ومن ثم يعرض دائماً فى أوجه جديدة ، ولكنها ناقصة .

ويقول هوجو إنه يرتبط فى الفن الرومانتيكى ، ارتباطاً وثيقاً ، بكل ما هو جميل ورفيع ، حيث يقوى كل عنصر العنصر الآخر ، « بالصراع بين مبدأين متعارضين » – جدل أو حوار كما كان يمكن أن يسميه هيجل وماركس . وهذا الصراع ينتج الدراما ، أى مزج المأساة بالملهاة .. وانطلاقاً من ازدواجية الجسد والروح فى العقيدة المسيحية ، فإن الشعر الحديث هو انسجام الأضداد . ويؤلف الجروتسك فى الشعر الحديث ، لوناً من أرقى ألوان الجمال فى الدراما الحديثة التى هى عبارة عن وحدة معقدة من عناصر متنافرة . ولقد بلغنا فى شكسبير الذى يوازن بين المبدأين ، ذروة الشعر فى الأزمنة الحديثة . ويقول هوجو بأنه، أى شكسبير ، هو الدراما ،أى الاتحاد بين نمط الجروتسك

والنمط الرفيع ، بين الرهيب والسخيف ، والدراما هى الانجاز الذى يميز الأدب الحديث ، أى المرحلة الثالثة فى تاريخ الأدب . ومن بين « الوحدات الثلاث » فى الكلاسيكية الجديدة ، أو « الأرسططالية الزائفة » هناك وحدة الموضوع أو حبكة المسرحية ، وهى القاعدة الوحيدة الثابتة الصحيحة ، وهى لا تتطلب البساطة فى الموضوع و « لا تستبعد بحال من الأحوال أية موضوعات ثانوية قد يعتمد عليها الموضوع الرئيسى أو الحبكة الرئيسية وعلى هذا الأساس يبررون حبكات المسرحيات عند شكسبير ويدافعون عنها ، ويقول هوجو إن كروموبل ، بوصفه شخصية تاريخية ، قد أعجبه ، على أنه كائن معقد متغاير الخواص متعدد الجوانب ، يتكون من كل ألوان الأضداد . »

وطبقاً لنظرية هوجو عن المراحل فى تاريخ الأدب ، يحدث كل شىء فى ثلاثات (١) ، وفى ثلاثات داخل ثلاثات . فنحن الآن (١٨٢٧) فى شيخوخة الحضارة والأدب ، حيث مرت مرحلتا الشباب والرجولة . « وللشعر ثلاث فترات ، ترتبط كل منها بفترة من فترات الحضارة : الشعر الغنائى ، وشعر الملاحم ، والدراما . فكان الشعر غنائياً فى الأزمنة البدائية ، وملحمياً فى الأزمنة القديمة ، ومسرحياً (دراميا) فى الأزمنة الحديثة . أما الشعر الغنائى فإنه يشيد بالخلود . على حين أن شعر الملاحم يضفى على التاريخ مهابة وجلالا ، والدراما تصور الحياة . ويتميز الشعر الأول بالصراحة والبراءة ، والثانى بالبساطة ، والثالث بالصدق . ويميز رواة القصائد الحماسية الانتقال من الشعراء الغنائيين إلى شعراء الملاحم ، كما يميز الرومانتيكيون الانتقال من الشعراء الغنائيين إلى الشعراء المسرحيين (الدراميين) . ويظهر المؤرخون فى الفترة الثانية ، وكتاب الحوليات والنقاد فى الثالثة . وشخصيات القصيدة الغنائية شخصيات جبارة : آدم ، قابيل ، نوح .

---

(١) فى ١٩٥٠ ، وافق يوجين دلاكروا ، وهو مصور رومانتيكى ، على أن « للفنون طفولتها ورجولتها ، وشيخوختها » . (الجورنال ١٩ فبراير) .

وشخصيات الملاحم مردة: أخيليس ، أتريوس ، أو رستين . أما شخصيات الدراما فهم من البشر – هملت ، مكبث ، عطيل . ويعيش الشعر الغنائى على المثالية وشعر الملاحم على العظمة ، أما الدراما فتعيش على الحقيقية والواقع . وأخيراً يفيض هذا الشعر المثلث الجوانب من ثلاثة منابع – الانجيل، هوميروس ، شكسبير .... إن الحضارة تبدأ بانشاد أحلامها ، وتثنى بسرد أعمالها ، وتنتهى آخر المطاف بوصف ما تفكر فيه ... ويمر كل شىء فى الطبيعة وفى الحياة بهذه المظاهر الثلاثة : الغنائى والملحمى والدرامى لأن كل شىء يولد ، وينشط ، ثم يفنى .... »

وعلى هذا النحو ذاته قسم ج . م . فيشر تطور الموسيقى ، حين كتب عنه ١٨٣٦ ، إلى ثلاث فترات : ١ – القديمة ، وتتميز بالبساطة ونقاوة اللحن (الميلودية) . ٢ – الفترة المسيحية ، وتتميز بالهارمونية والأخوة – ٣ – الحديثة ، وتتميز بالحرية الهارمونية والمزج بين التطابق والتنافر النغمى . « فكما أن تطور البشرية من حالة الطبيعة يتقدم على مراحل ، نحو الحضارة ، فكذلك الحال فى الفن والعلم ... وهما مظاهر التقدم البارزة . وتتفق المراحل التطورية الرئيسية فى الموسيقى مع المراحل الرئيسية فى تاريخ الإنسان » .

ولِمَ عمدت هذه الكثرة من أصحاب النظريات إلى تقسيم التاريخ ، على هذا النسق ، إلى ثلاث مراحل أو فترات ؟ ولِمَ كان رقم ٣ ، فى الكثير الغالب أثيرا فى مجموعات وأقسام أخرى ، كما هو الحال فى عقيدة التثليث المسيحية ، مثلا ؟ إن كثيرا من تصنيفات الفنون تتبع هذه الصيغة المحكمة ، ومثال ذلك تصنيف ف. ت. فليشر: البناء ، التقبلى ، الشاعرى » . بل إن الحقائق فى كثير من الأحوال قد تبدو قابلة كذلك قابلية تامة لعدد مختلف من التقسيمات ، وهذه لا تخلو منها كلية نظريات التاريخ ، ولكن يبدو أن للرقم ٣ سحرا خاصاً . فهل ينطوى هذا على شىء من رمزية عاطفية غير مقصودة ؟ قد يعود الإنسان بذاكرته إلى إيمان الفيثاغوريين بالقوة الخفية فى رقم ٣ ، والخرافة الشائعة بشأن التفاؤل والتشاؤم ببعض الأرقام مثل ٧ و ١٣ والطرق المتباينة

فى تفسيرهما . فالأسبوع سبعة أيام ، والسنة إثنا عشر شهراً ، وهنا يكون رقم ١٣ غير طبيعى . ورمز أرباب التحليل النفسى إلى رقم ٣ بالمذكر ، وإلى رقم ٢ بالمؤنث ، وفى هذا تكمن فكرة أن ٣ ، وأى رقم فردى ، أقوى نوعاً ما ، وأقل انفتاحاً فى الوسط ، وأقل احتمالا لأن يتمزق ويسقط بدداً . وهذه الفكرة موجودة فى الرمزية العددية الصينية . فإن رقم ٣ يوحى بحلقة تربط بين طرفين ، وبالتوفيق بين ضدين ، أو العمود أو الحجر الرئيسى الحامل للعقود . كما يوحى بالصباح والظهيرة والليل ، أى بالطفولة والنضج والشيخوخة .

ومهما يكن من أمر هذه التفسيرات ، فإن نزعة العلم الثقافى فى الوقت الحاضر إلى تجنب مثل هذه التقسيمات البارعة ، تتطلب تفسيراً ، إن هذه النزعة تعبر تعبيراً واعياً مقصوداً عن إيمان بأن هذه التقسيمات البارعة كثيراً ما جاءت فى الماضى على نسق تعسفى لا يطابق الحقيقة ، وأن الأمور لا تجرى بهذه الطرق البسيطة المنتظمة بل قد يكون هناك أيضاًمزيد من ردود الفعل الغامضة .

وأخذت نظريات الألمان عن فكرة التقدم تنمو وتزداد منذ أيام هردر Herder الذى نشر بعض المؤلفات فى فلسفة التاريخ بين سنتى ١٧٧٤ ، ١٧٨٤ منذ انكب الألمان على التأمل فى فكرة التقدم . وعلى النقيض من مفكرى الفرنسيين والانجليز الذين مال معظمهم إلى التجريب القائم على مذهب اللذة انطلاقاً من مبادىء لوك — فضل الألمان التوكيد على التوحيد والمذهب العقلى . وكان هدف هردر هو معرفة « الله » معرفة كاملة ، لا السعادة الاجتماعية ، وكانت خطواته إلى هذه المعرفة سلسلة متعاقبة من الديانات التاريخية . واتجهت آراؤه الدينية إلى الربوبية (١) ، وإلى حتمية مادية صارمة . فقد خلق الله الكون ، ولكنه لا يتدخل فى إدارته ولا فى تاريخ البشر ، ولكن الذى يحدد

---

(١) Deism : مذهب فكرى ظهر فى القرن الثامن عشر ، يدعو الى الايمان بدين طبيعى مبنى على العقل لا على الوحى : ويؤكد على الناحية الاخلاقية ، منكرا لتدخل الخالق أو تحكمه فى نواميس الكون ، بعد أن خلقه .

أقدار الناس ومصائرهم إنما هو تنظيمهم وبيئتهم الماديتين . ورغم « أن الله موجود فى دعة ساكنة » على حد تعبير بيورى ، فإن التقدم ، مع ذلك ، مقدر نحو هدف الكمال النهائى .

وعارض كانت Kant وفيخته Fichte وهيجل اتخاذ المتعة أو السعادة مقياساً للتقدم . والهدف عند فيخته هو زيادة العقل والغرض الواعيين ، مما يحرر المرء من الغريزة . وذهب فيخته إلى أن هناك خمس فترات تاريخية ، وأن الإنسان يعبر (فى ١٨٠٧) إلى الفترة الرابعة . والفترة الأولى هى فترة العقل والبراءة الفطريتين ، والثانية هى فترة العقل المستبد أو التسلطى ، والثالثة هى مرحلة التحرر والتشكك والحرية غير المنظمة والرابعة هى فترة العقل الواعى الهادف ، مثل العلم ، أما الخامسة فهى فترة العقل الحاكم ، فى شكل الفن (ومن جهة أخرى ، رأى هيجل أن الفلسفة لابد أن تخلف الفن) . ان فيخته استنتج نظريته بطريقة بديهية فرضية صريحة ، على أنها خطة عالمية شاملة اتضحت له بغير دراسة التاريخ (١) .

أما فلسفة التاريخ التى جاء بها هيجل فقد بناها ، مثل فيخته ، بالبداهة على افتراضات مثالية ، ولكن مع مزيد من الأدلة التاريخية التى استقاها من حقائق التاريخ كما رآها هو نفسه . وإن نظريته هذه ، بتوكيدها على الفن ، وتأثيرها الثابت على نظريات تاريخ الفن ، لتكتسب أهمية خاصة من وجهة نظرنا اليوم . ويقول هيجل « كان لزاماً أن تذهب النظرية ، آخر الأمر ، إلى أن الفنون والآداب ، مثل القوانين والنظم ، ما هى إلا تعبير عن المجتمع ، ومن ثم فهى مرتبطة ارتباطاً لا تنفصم عراه بسائر عناصر التوسع الاجتماعى . وهى نظرية قوضت عادة اعتبار أعمال الفن فى فراغ ، وأنها لا تاريخ لها ، وأنها منفصلة . (٢) » وكان لهذا المدخل أثره على ما جاء بعده من كتابة

---

(١) بيورى ، ص ٢٥٢

(٢) « فلسفة التاريخ » ترجمة J. Sibree الانجليزية (لندن ١٩٠٠) نشرت الطبعة الالمانية الاولى فى ١٨٣٧ ، عن محاضرات القيت ١٨٢٠ / ١٨٣١ .

فى تاريخ الفنون ، رغم أن مختلف مدارس الفكر أكدت بدرجات متفاوتة على صلة الفن بمحيطه الاجتماعى .

وسواء ارتضى المرء أم لم يرتض الأساس الميتافزيقى لفلسفة هيجل ، فلابد أن يقدره حق قدره ، فى أنه أول من بدأ الدراسة المقارنة للأساليب فى مختلف الفنون والعصور والثقافات ، وأخرج أول تاريخ تصنيفى نظامى للفنون ، على نطاق عالمى ، على أنه مظهر من مظاهر النظرية العامة للتطور الكونى . كما أثبت مفهومه للتصارع والتركيب الجدليين ، على أنهما عملية تراكمية فى التطور الثقافى ، وأثبت أنه مثمر مفيد بدرجة كبيرة . ولقد اتضحت اليوم أخطاؤه ومواطن قصوره أو عجزه ، ولا يزال هناك آراء ثاقبة ثابتة كثيرة يمكن فصلها جانباً ، والافادة منها .

وتاريخ العالم ، فى نظر هيجل هو العملية التى يمر بها عقل العالم أو روحه حتى يبلغ شيئاً فشيئاً مرتبة الوعى الكامل فيدرك حقيقة نفسه . ومعنى هذا أن هيجل واصل الرأى الأفلاطونى العظيم فى الفكر الغربى ، ذلك الذى رأى أن الحقيقة هى فى أساسها عقلية أو ذهنية ، على عكس الفكرة المادية التى اعتنقها ديمكريتس ولوكريشس. فكان أفلاطونياً فى التماسه المعرفة عن طريق العمليات المجردة للتعليل المنطقى ، لا عن طريق الملاحظة الحسية ، ولكنه اختلف اختلافاً جذرياً عن أفلاطون ، متمشياً مع طريقة الفكر الحديثة التاريخية التطورية ، فى اعتبار أن التغيير حقيقى تقدمى . فلم تكن الحقيقة كاملة لها صفة الدوام والسكون ، ولكنها أصبحت كذلك تدريجاً . وينطوى التاريخ البشرى على تطور بذرة كائن دفينة تجاهد لتحقق نفسها . وفى جمعه بين خطى الفكر المقنعين هذين ، القديم منهما والجديد (أو على الأقل الذى طال أمد رقاده) صادف تركيب هيجل هوى فى نفوس أولئك الذين رغبوا فى كل جيل فى أن يوفقوا بين أركان الدين والعلم .

وثمة معلم آخر من معالم فلسفة هيجل العامة ، كان له تأثيره فيما جاء بعده من نظريات تاريخ الفن ، ألا وهو العملية الجدلية (الديالكتية) . وقد أبدعها

هيجل من فكرة أفلاطون عن الحوار بوصفه وسيلة من وسائل التعليل ، يرتفع فيها المرء شيئاً فشيئاً نحو الحقائق الخالدة ، بتكرار التناقض والتوفيق المنتقى . ويقول هيجل بأن الجزم بأى شيء يتضمن إنكار عكسه ، وبأن لكل مفهوم نقيضه ، وإنما نستخلص الأفكار الجديدة بملاحظة عناصر كل نقيض ، والجمع بينهما لتشكيل فكرة عليا . فالجزم بشيء يسمى « الوضع الأولى » Thesis (من مراحل حوار هيجل) ، ويسمى العكس « الوضع المضاد » antithesis أما جمعهما فى وحدة عليا فهو « الوضع المركب » Synthesis . ولما كانت الحقيقة والتغير عقليين منطقيين بصفة جوهرية ، فإن مثل هذه الروابط بين الأفكار تنطبق أيضاً على المراحل التاريخية والثقافية . فكل فترة من فترات التاريخ إنما هى مرحلة فى التطور الجدلى Dialectic . فهى تؤكد نمطاً بعينه من الاعتقاد ، أو تنشيء نوعاً معيناً من النظام الاجتماعى . ويؤدى هذا فى الوقت المناسب إلى توكيد نمط عكسى ، ويؤدى آخر الأمر إلى تدمير النمطين كليهما ، باحتوائهما فى تركيب أعلى .

وفى تتبعه لمراحل تاريخ العالم يتجاهل هيجل العصور البدائية وعصور ما قبل التاريخ ، ويبدأ بالمدنيات الشرقية ، وخاصة فى الصين والهند وفارس . وأن العقل الكونى لينتقل من شعب إلى شعب ، فى مروره بالمراحل المتعاقبة فى كشفه الغطاء عن الوعى الذاتى : من الشرق إلى الإغريق ، وروما ، وألمانيا . والأطوار الرئيسية الثلاثة لهذا الكشف أو الجلاء الروحى هى ذاتية ، وموضوعية ، ومطلقة ، والطور الأول هو الطفولة ، والثانى (فى اليونان وروما) هو الشباب والرجولة ، أما الثالث (فى أوربا العصور الوسطى وأوربا الحديثة) فهو الشيخوخة ، ولكنه ملىء بالحيوية والنشاط . وفى الروح الألمانية ، وفى فلسفة هيجل ، بلغت روح العالم ذروة الإدراك الذاتى . وهكذا أمكن الوصول بالفعل إلى هدف التقدم »[1] .

---

(١) انظر بيورى : ص ٢٥٦ .

وجاء ذكر دور الفنون فى عملية التطور الثقافى هذه فى كتاب هيجل « علم الجمال » الذى نشر فى ١٨٣٥ ، بعد وفاته ، وترجم تحت اسم « فلسفة الفن الجميل (١) » . ويرى هيجل أن ثمة خاصية فى العملية التاريخية ، تلك هى أن العقل الكونى يفرد لنفسه شيئاً فشيئاً شخصية أو اتجاهاً معيناً وبالتالى يكشف عن نفسه فى أشكال حسية بما فيها أشكال الفن . وهذا هو تطور « المثالية » أو عالم الجمال المتخيل والذوق الخاص . ولهذا التطور ثلاث مراحل متعاقبة تراكمية ، ترتبط بمراحل تزايد الوعى الذاتى فى العقل الكونى . وتؤلف المراحل ثلاثة طرز من الفن : الرمزى،والكلاسيكى ، والرومانتيكى ، فى تسلسل هرمى تصاعدى للقيمة ، حتى تصل إلى الفنون فى زمن هيجل نفسه . وينعت الأول– مثل فنون مصر والصين والهند (التى لا يعرف عنها إلا النزر اليسير) – « بأنه لا يعدو أن يكون مجرد بحث وراء التشكيل الطبع ، أكثر منه وراء قوة التمثيل الأصيل . » وهو ينبىء عن الصراع والتطلع والقلق ، وأحياناً عن السمو والرفعة . ويحقق الثانى كما هو الحال فى اليونان – « تجسيداً طليقاً كافياً للفكرة فى شكل متلائم بصفة خاصة مع الفكرة نفسها ، تبعاً لمفهومها . » وهو يخلق ويتصور « المثالية » الكاملة ، وبخاصة فى الفن « المجسم » ، الذى يصلح لأن يكشف عن العقل للحس . ويحل الفن الرومانتيكى الحديث وثاق هذا الاتحاد بين « المثالية » والواقع ثم يعود على مستوى أعلى ، إلى ذلك « الخلاف والتعارض بين وجهين ، مما لم يتيسر التغلب عليه فى الفن الرمزى » . وأخفق الفن الكلاسيكى فى محاولته أن يجعل « العقل موضوعياً ، وهو عبارة عن شمولية صلبة غير محدودة » فى شكل شهوانى جامد . والواقع أن الفن الرومانتيكى يحاول أن يهرب من هذا الوسيط البدنى ، ويحقق وجوداً ذهنياً طليقاً يخاطب العقل الباطن .

(١) (لندن ١٩٢٠) ، اذا أردت موجزا فى نقد هذا الكتاب فيمكن الرجوع الى كتاب ت . مونرو « The Arts and their Interrelations » نيويورك ١٩٤٩ ، ص : ١٧٤ – ١٧٧ .

ويقول هيجل بأن هناك طائفة مختلفة من الفنون تكون أكثر الفنون ملاءمة فى كل مرحلة من مراحل تاريخ الفن . ذلك أن كل مرحلة تحقق نفسها على أكمل وجه فى فن واحد أو مجموعة من الفنون . فالعمارة هى نموذج الفن الرمزى ، والنحت هو نموذج الفن الكلاسيكى ، على حين أن التصوير والموسيقى والشعر والموسيقى على وجه الخصوص — هى الفنون الأكثر ملاءمة لروح العالم فى المرحلة الرومانتيكية . ولكن الفنون الأخرى يتكرر ظهورها فى أثناء كل مرحلة ، بطريقة ثانوية ، ارضاء للحاجة الملحة إلى التعبير بوسائل لاتتفق مع روح العصر . ولكل فن مرحلته الرمزية والكلاسيكية والرومانتيكية ، وفى واحدة فقط من هذه المراحل ، يستطيع أن يسمو ويتألق ، معبراً عن الروح السائدة .

وجاء بعد هيجل فلاسفة ومؤرخون تقبلوا ميتافيزيقيته المثالية ، حتى جعلوا منها ناموساً عظيماً . ومن بينهم طائفة من أشهر مؤرخى الفن والنقاد الذين يختلفون مع هيجل فى التفاصيل ، ولكنهم يقبلون مقدمته الأساسية ، وهى أن تاريخ الفن والثقافة هو كشف الغطاء عن قوة روحية موجهة ، تجد السير فى سبيل تحقيق ذاتها فى أشكال وأساليب متباينة .

وعاش الفيلسوف الفرنسى كومت ، الذى أسس الفلسفة الوضعية وعلم الاجتماع ، بين عامى ١٧٩٨ و ١٨٥٧ — وظهر أهم مؤلفاته « منهج الفلسفة الوضعية » Cours de philosophie positive فى ستة مجلدات بين عامى ١٨٣٠ ، ١٨٤٢ . ويقول الاسكندر جولدنويزر أن هذا الكتاب أتى بالفكر الاجتماعى إلى ذات عتبات التطورية الكلاسيكية ، بتوكيده : (ا) أن التغيرات الثقافية بطيئة متدرجة مستمرة ، (ب) وأنها تتبع ترتيباً ثابتاً محدداً ، (ج) وأن الفوارق بين مختلف الثقافات الحديثة راجعة إلى تباين السرعة فى المرور بالمراحل الشاملة . وكان على يقين من أن المراحل الأولى للجماعات المتحضرة حالياً ، يمكن أن توجد بين الجماعات البدائية الحديثة فى أقاليم شتى (١) .

(١) Goldenweiser فى « موسوعة العلوم الاجتماعية » (التطور : الاجتماعى) .

وقامت الفلسفة الوضعية على التجريبية المتطرفة ، واعترفت فقط بوجود ما تمكن ملاحظته أو إثباته من معطيات التجربة أو حقائقها . وهذا بالنسبة لأوجست كومت ، لم يستبعد المعانى اللامادية فحسب ، بل استبعد كذلك التجريدات الميتافيزيقية ، مثل «العقل» ، « الجوهر » و « السببية » . وهذا يختلف ، من الناحية النظرية ، عن المادية الميتافيزيقية ، عند لوكريشس مثلا ، فى أنه يتحاشى أية افتراضات عن الطبيعة النهائية للحقيقة الواقعة . ولكن تضميناته من الوجهة العملية وفى تفسير التاريخ متشابهة من حيث أنه يستبعد افتراض علة سماوية أو روحية موجهة ، وراء الظاهرة المراد تفسيرها . فتحل محل الكنيسة كهنوتية فلسفية أو عملية ، ومحل عبادة الله عبادة الإنسانية وفى هذه تلعب الفنون دوراً اجتماعياً وجمالياً خطيراً .

والتفكير الوضعى أو العلمى ، فى نظر كومت هو أسمى مراحل الرقى العقلى . فهو يرقب الظواهر ويختبرها وينظمها ، ويطبق نتائجها بوصفها قواعد تسترشد بها الحياة . ويرى كومت ، كما رأى هيجل ، أن الخيط الأساسى فى التاريخ البشرى هو خيط عقلى ، ويقاس التقدم على هذا الأساس. بيد أنه يصر على أن العقل والعلم يجب أن يخضعا للوجدان ، وبخاصة حب الغير ، الذى يحل محل حب النفس . فهذا العنصر الأخلاقى من الناموس المسيحى باق فى الفلسفة الوضعية ، وإن كومت لحريص على امتداح كنيسة العصر الوسيط لاسهامها فى المرحلة الأولى أو اللاهوتية من مراحل الرقى العقلى. وتلك مرحلة أعقبتها مرحلة الميتافيزيقا التى تؤدى إلى المرحلة الأخيرة : العلمية أو الوضعية . ويحذو كومت حذو ترجو فى القول بأن الإنسان يحاول أول ما يحاول ، أن يفسر الأشياء بأنها صادرة مباشرة عن الأرواح الخيالية . وفى مرحلة الميتافيزيقية يعمد الإنسان إلى تفسيرها بالمجردات النظرية مثل « الجوهر » و « الملكات » . وفى المرحلة الثالثة يفسر الحقائق الملحوظة ، ويتعرف على قوانين ثابتة من تشابهها وتكرارها . وإن نماء عقل الفرد ليجمل تعاقب المراحل هذا .

ويقول كونت بأن كل ألوان المعرفة تمر بالمراحل الثلاث ، ولكن مع تفاوت فى السرعة . فأصبح بعضها علمياً تماماً ، على حين يظل بعضها لاهوتياً ، أو ميتافيزيقياً ، أو علمياً إلى حد محدود فحسب ، ومن هنا ينشأ التدرج الهرمى فى العلوم ، تبعاً لترتيب بلوغها مرتبة الفلسفة الوضعية . أما سرعتها وأوضاعها النسبية ، فى وقت ما ، فتحددها إلى درجة كبيرة ، طبيعة مادتها (أى العلوم) من حيث كونها أكثر أو أقل شمولا ، ومن حيث كونها أكثر تجريداً إلى أكثر مادية . فقد تقدمت الرياضيات والفلك والفيزياء والكيمياء والبيولوجيا على التعاقب ، وسوف يتلوها علم الاجتماع أو الدراسة الوضعية للظواهر الاجتماعية (وهذه الأخيرة تشمل ضمناً كثيراً مما ندرجه الآن تحت علم النفس ، والأنثروبولوجيا ، والاقتصاد ، ونظم الحكم ، وغيرها من العلوم الإنسانية أو الثقافية) . ولا يرتقى على هذا النهج سوى الصفوة المفكرة من السكان و رواد التقدم بينهم ، على حين تبقى بقايا كبيرة من المراحل الأولى حية فى الفكر الحديث . ويسيطر الملوك والسحرة والقساوسة فى المرحلة الأولى ، على حين يتسلط رجال المنطق ورجال القانون فى المرحلة الثانية ، ويعالجون المجردات فى براعة وكأنها صياغات قانونية . أما رجال الصناعة فسيحكمون فى المستقبل بفضل المشورة الخبيرة من العلميين والفلاسفة الوضعيين . إن عملية التاريخ ترجع فى جوهرها إلى غريزة أو فطرة تدفع الإنسان إلى النهوض بحالته مادياً وأدبياً وفكرياً . وترتبط الظواهر الاجتماعية والفكرية بالرقى المادى ، ارتباطاً وثيقاً عن طريق ميل إلى التلاحم أو التضامن . وإن الغريزة لتسوق الإنسان إلى الأمام ، لا فى خط غير مستقيم ، بل مع شىء من التأرجح أو التذبذب حول نزعة سائدة . وتأتى هذه الذبذبات بفعل الجنس والمناخ وأعمال الفرد المقصودة أو المتعمدة .

وصفوة القول إن الإنسان ، مع التسليم بالفوارق الكبيرة فى السرعة ، خرج من مرحلة اللاهوتية حوالى سنة ١٤٠٠ م . واشتملت هذه المرحلة

على أطوار ثلاثة : الفتشية(1) ، الشرك، التوحيد ، وكذلك تضمنت من الناحية السياسية طور حكومة دينية وحكومة عسكرية . ويقول كومت إن المرحلة الميتافيزيقية كانت أساساً مرحلة هدامة ، قضت بفعل فلسفة النقد التي جاء بها هوبز وسبينوزا وروسو قضت على مذهب التوحيد الكاثوليكي المتداعي في أواخر العصر الوسيط . وفعلت هذا باستخدام ثلاثة مبادىء فوضوية ولكنها في الوقت نفسه ضرورية : السيادة الشعبية ، والمساواة ، وحق حرية الرأى . ويقول كومت بأنه بعد هذه الحقبة التي اتسمت بالثورة والفوضى ، قد حان الوقت لمجتمع بأسره كي يدخل في المرحلة الوضعية والأخيرة . وكومت ، مثل كوندورسيه قبله ، وسبنسر من بعده — متفائل بسرعة زوال الاتجاهات اللاهوتية والعسكرية ، وهي العقبات الرئيسية في الطريق إلى حكم العقل . ولسوف تنقطع الحروب ، ولسوف يقوم رجال الصناعة مسترشدين بالعلم ، بحماية الطبقة العاملة بشكل أكثر فعالية مما فعلت الكنيسة أو الملكية من قبل . وتلك آمال عراض وهمية ، لم يثبط منها بعد بطبيعة الحال ، الكوارث العالمية ، أو اشتداد المنافسة بين رأس المال والعمل ، أو نظرية التطور العضوى بوصفها صراعاً لا يرحم ولا ينثني .

ويظهر تطور الفنون في فلسفة كونت — كما ظهر في فلسفة كوندورسيه — التي يميز كل منها مرحلة في تطور الفكر . ففي حديثه عن طور « التقديس الأعمى » بوصفه أول طور لاهوتي يذكر كومت أثره في الفنون الجميلة . ولم يكن هذا الأثر جافاً جائراً حيث لابد أن تروق للخيال عقيدة وهبت الحياة للكون كله . وقد نشأت كل الفنون الجميلة في تلك الحقبة . وكان الشرك — وهو الطور الثاني للمرحلة اللاهوتية ، مواتياً كذلك للفنون . وقد رفع الشرك الخيال والعاطفة فوق العقل ، واستخدم الفنون ليترجم فلسفته الدينية لجمهور الناس ، بشكل حسى ، وكلما أدخل معبود جديد ، أضفت عليه

(1) Fetiishism (التقديس الاعمى) عبادة اشياء مادية او جامدة اعتقد البدائيون ان لها قدرة سحرية وانها مصدر قوة غامضة .

الفنون بزة وهيئة وتاريخاً يلتئم مع وظيفته ، فساعد الشرك ، بتوفيره الظروف المواتية لتقدم الفن على السمو به إلى مكانة عالية. ومن الخطأ استنتاج أن مواهب الإنسان الجمالية انحطت منذ ذلك الوقت . أما التوحيد ، وهو الطور الثالث من المرحلة اللاهوتية ، فقد ارتفع بالفنون إلى مكانة أعلى . وهنا يقول كومت بأن ملاحم ومسرحيات ملتن وأريوستو وشكسبير وكورنيي وموليير ، إنما هي أعمال لا مثيل لها. والموسيقى الإيطالية والألمانية تسمو ، بغير منازع ، على الموسيقى القديمة التى لم يكن فيها تآلف (هارمونية) ، بل كانت مجرد ألحان بسيطة رتيبة . وكان ادخال الهارمونية وتدوين العلامات الموسيقية ، والآلات مثل الأرغن ، من منجزات العصور الوسطى . ولم يرتق التصوير فى الوسائل الفنية وحدها ، ولكن كذلك فى التعبير المعنوى الرفيع ، كما هو الحال فى صور رافائيل . أما النحت فقد عانى من عدم ألفتنا للأشكال البشرية أو عدم تعودنا عليها ، على حين بلغت العمارة درجة عالية من الكمال فى بناء الكاتدرائية .

ورأى كومت أن المجتمع ، فى المرحلة الميتافيزيقية يمر بحالة عقلية حرجة سلبية غير مواتية للفن . وكان إحياء الفن الكلاسيكى فى القرن الخامس عشر حركة لازمة وقيمة من بعض الوجوه ، وبخاصة لتساعد على تحطيم التفكير اللاهوتى ، ولكنها كانت انتكاساً ، من حيث أن الافراط فى الاعجاب بالقدامى أفسد ما بشر به القرن الرابع عشر . فانحطت العمارة إلى ما دون مستواها فى العصر الوسيط . ولكن الفن لقى فيما بعد تشجيعاً منتظماً ، وبخاصة من البابوات والملوك ، الذين كان أثرهم أكثر نفعاً وخيراً للفن من البروتستانتية والرعاية الخاصة . ومنذ عهد قريب بات الفنان ، بفضل التقدم الصناعى أكثر استقلالا عن هؤلاء وهولاء ، كما هو الحال فى نشأة أدب الصحافة . وحدث الارتقاء بخاصة فى الأعمال الفنية التى تمثل الحياة الخاصة ، كما هو الحال فى أعمال فيلدنج Fielding ولى ساج Lesage . وحققت الموسيقى المسرحية تقدماً حاسما فى إيطاليا وألمانيا ومن ثم ساعدت على نشر الفن فى الحياة الاجتماعية بصفة عامة. وتعانى الفنون الآن من الأوضاع الانتقالية غير المستقرة .

فقد باتت تهيم بعيداً عن النظام ، دون وجهة عامة أو غاية اجتماعية . وإنها لترقب حافزاً اجتماعياً وعقلياً جديداً . ولا ينتظر أن يكون هذا وليد الفلسفة التى هبطت إلى العدم ، أو إلى لاشىء (كما يقول كومت) بفعل عزلتها غير العقلانية . ولكن حتى فى غمرة الفوضى وعدم الاستقرار الفنى فى أوربا الحديثة ، قد تمت أعمال خلاقة ، مثل روايات سكوت . وربما يشير شكل الأسلوب البطولى (القصة الطويلة) إلى نهج التجدد المقبل فى الفن عامة ، ولسوف يجد المجتمع معيناً لا ينضب من العظمة الشعرية فى المفهوم الوضعى الجديد عن « الإنسان » بوصفه الرأس المدبر ذا اليد الطولى فى تدبير شئون الطبيعة التى يحورها وفق إرادته فى حدود القانون الطبيعى . إن كل ما تبدعه الفلسفة سوف ينشره الفن ويعمل على تهيئته للتكاثر .

وفى كتابه الموجز « نظرة عامة فى الفلسفة الوضعية » أفرد كومت فصلا خاصاً « لعلاقة الفلسفة الوضعية بالفن » . وهو برمته يتعلق بوظائف الفن وتطوراته المحتملة فى المرحلة القادمة فى المجتمع الذى يحكمه العلم ، ومن أهمها المساعدة فى توجيه ديانة البشرية عن طريق مهرجانات عامة منظمة . وستكون البشرية ذاتها موضوع العبادة ، وبوجه خاص أسمى منجزات الإنسان فى الماضى والحاضر . ولقد كان للفنون فضل تنميق الديانات الإلهية فى الماضى واضفاء الجاذبية العاطفية عليها . ولسوف تكون ديانة الفلسفة الوضعية فى حاجة إلى الفنون بنفس القدر . « فالفن هو العرض المثالى للحقيقة ، وهدفه أن يربى فينا حاسة إدراك الكمال . » وحينما يفسر العلم الحقيقة ، فإن الفن يضفى عليها جمالا وبهاء . وكلاهما يتطور حيث « تبدأ تأملاتهما بالأشياء البسيطة فى العالم الخارجى ، ثم ترتفع تدريجاً إلى الحقائق المعقدة فى الطبيعة البشرية » . إن الرسالة المميزة للفن هى أن ينشىء أسمى أنواع الأنماط ، يحلق ويرتفع التأمل فيها بمشاعرنا وأفكارنا إلى آفاق عالية ، ولابد أن يسمو الفن على الواقع حتى يحفزنا إلى إصلاحه ، وإن الفن ليبدأ بالمحاكاة البسيطة ، ثم يتابع سيره نحو الاستمثال ونحو التعبير ، وعن طريق

هذا الأخير – التعبير – يستطيع الفنان مع ارتقاء الشكل والأساليب ، أن ينقل فكره كاملا ، وبطريقة فعالة . ولسوف يبنى الفن الوضعى « دنيا مثالية » تحددها معرفة الواقع ، ولسوف يقارن أطلال الماضى بصور المستقبل النوية ، ويضفى مثالية على المنجزات الماضية . واسوف يكون العلم والشعر ومبادىء الأخلاق وقفاً على دراسة البشرية وامتداحها وحبها وخدمتها . ويقول كومت « بأنه سوف يحل تماماً محل مفهوم « الاله » مفهوم أعظم ، هو مفهوم « البشرية » ، ومبدأ الحب ، الذى يرتكز عليه النظام بأسره » . ولسوف يكون ثمة نوعان من الأعياد المنتظمة : أحدها ثابت والثانى متحرك ، أحدهما يمجد حب النظام والطبيعة الراهنة للبشرية ، والثانى يقرظ تقدمها واستمرارها التاريخى . ولن تكون الأعياد تعليمية أو وعظية حيث « أن جوهر الفن أنه لا يهذب بطريقة أخرى غير إشاعة البهجة والسرور . »

وتشبه نظرية سبنسر فى التطور ، نظرية كومت من بعض الوجوه ، ولكنه أنكر تأثره بها وربما لم يكن هناك أثر كبير مباشر ، إن كان ثمة أثر ما ، لأن الأفكار التطورية كانت ذائعة منتشرة ، كما كانت التجريبية القائمة على المذهب الطبيعى ناموساً أو تقليداً بريطانياً . أما النقاط الإضافية الرئيسية المشتركة بينهما فهى : أولا – الفكرة الجوهرية فى أن التاريخ يظهر مزيداً من التعقيد والعقـلانية والسعادة ، ثانياً فـكرة أن التطور الاجتماعى تقدمى ، ثالثاً إن هذا التطور يحدث بفعل القانون الطبيعى دون توجيه خارق للطبيعة . وهذه الأفكار كلها أقدم من كومت ، كما رأينا . وتختلف نظرياتها من نواح هامة أخرى . فان سبنسرلم يقترح « قانوناً ذا ثلاث مراحل . » ، ولم يأبه كثيراً بالأقسام المحددة للتاريخ. لقد كان سبنسر من الناحية السياسية ، أكثر تحرراً وأكثر فردية من كومت . ولم يدرج كونت فى منهجه التطور العضوى لما قبل الإنسان . وقد راعه ما جاء به كوفييه Covier من « تسلسل الأنواع » بوصفه تصنيفاً لأنماط محددة . ودرس دراسة سطحية نظرية لامارك ولكنه رفضها ، وأعنى بها النظرية التى تذهب إلى أن « مختلف الحالات

العضوية تعقب كل منها الأخرى، ببطء ، وفى تغيرات غير محسوسة ، بحيث تصبح سلسلة تصاعدية متصلة . ورفض نظرية لامارك القائلة « بأن التغيرات المباشرة والفردية تنزع إلى أن تصبح ثابتة فى الأجناس عن طريق الانتقال الوراثى ، حتى تستطيع أن تزداد فى كل جيل جديد . » ويقول : انتظاراً لمزيد من الدراسة ، « لا يكاد يوجد هنا شك فى أن الأنواع تظل ثابتة فى جوهرها طيلة كل التغيرات الخارجية الملائمة لوجودها . »

وقبل منتصف القرن بأمد طويل ، أجرى فى آثار ما قبل التاريخ بحث رائد متخصص لاسيما على يد سفن نلسن Seven Nilsson وغيره من العلماء الاسكندنافيين . ولم يثر هذا البحث من الاهتمام آنذاك مثل ما أثار فى عشرات السنين التالية ، حين استولى الموضوع العام للتطور على عقول الناس ، وحين كان أصحاب النظريات يحاولون جاهدين جمع كل الشواهد التى تؤيده . وفى ضوء البيانات الجديدة القائمة على الملاحظة والاختبار ، أحيا الأركيولوجى الدنمركى طومسن Thomsen مذهب لوكريشس الذى قال بالمراحل الثلاث الحجرى والبرونزى والحديدى ، وهو المذهب الذى لايزال يستعمل اليوم، فى صورة منقحة (١) . فاقترح نلسن بعد ذلك أربع مراحل للإنسان الأول ، تتمشى وطريقة حصوله على قوت يومه : مرحلة الإنسان الوحشى أو الجامع ، مرحلة الإنسان الراعى أو المترحل ، مرحلة الإنسان الزارع ، مرحلة الإنسان المتحضر . وتميزت هذه المرحلة الأخيرة بالعملة المعدنية ، والكتابة ، وتوزيع العمل (٢) . وكان نلسن نفسه يعى ما لعمله من معان أوسع وأرحب ، فصرح فى ١٨٤٣ بأنه من المتعذر على المرء فهم الآثار القديمة لأى قطر بعينه

---

(١) انظر G.A. Daniel فى كتابه « The Three Ages » (كمبردج ١٩٤٢ . و V.G. Childe فى Social Evolution نيويورك (١٩٥١) ص ١٧ . ولقد استخدم طومسن هذا المنهج ليرتب المعروضات فى متحف فى كوبنهاجن .

(٢) G.E. Daniel فى « A Hundred Years of Archeology » (لندن ١٩٥٠) W.D. String المدخل التاريخى الى الانثروبولوجيا ' فى كتابه « Anthropology Today » ص / ٣٩١ .

· دون أن يدرك أنها « حلقات من سلسلة تقدمية من الحضارة ، وأن الجنس البشرى كان دائماً ، ولا يزال ، يرقى سلم الحضارة بانتظام . (١)

---

(١) « Primitive Inhabitants of Scandinavia » (نشره Lubbak ١٨٦٨) . اقتبسها Tylor فى « Primitive Culture » (لندن ١٨٧١ — ١٩١٣) المجلد الاول ص ٦٢ .

الفصل الخامس

نظرية هربرت سبنسر فى تطور الفنون

١ ـ الفلسفة التركيبية

بوصفها ادماجا لخطوط الفكر التطورى السابقة

من المعروف جيدا أنه لا سبنسر ولا دارون ابتدع فرضية التطور العضوى الأساسية : وهى الفكرة التى تقول بأن أنواعاً جديدة من النبات والحيوان تنشأ أكثر تعقيدا أو تتوالد عن طريق تغير تدريجى . والواقع أنه بعد عدة أحداس أو توقعات سابقة جزئية ، أورد لامارك بياناً عن هذه الفكرة بطريقة منظمة واضحة فى كتابه Zoological Philosophy فى ١٩٠٨. فإن لامارك، كى يوضح كيف يمكن أن تكون هذه العملية قد تمت ، ونتج عنها هذا التنوع الراهن فى الأنماط الحية ، اعتمد على نظرية أن الخصائص المكتسبة يمكن أن تنتقل إلى الذرية ، ومن ثم يبيح التراكم التدريجى للتغيرات التى تنتاب حياة أى جيل . وبعد ذلك بخمسين عاماً قدم دارون تفسيرا منافساً أوضح فيه كيف يمكن أن تكون العملية التطورية قد حدثت ، وربما لا تزال تحدث ، أعنى مبدأ الاختيار الطبيعى . ولقد أظهر الدليل التجريبى صدق هذه العملية وواقعيتها ، لا صدق فكرة الوراثة التى جاء بها لامارك .ولابد من القول بأن إيضاح دارون للطريقة التى تتوالد وتنشأ بها الأجناس ، قد أقنع الكثيرين

من المتشككين فى الفرضية الأساسية نفسها ، تلك هى أن التطور حدث بالفعل ، حتى فى حالة الإنسان نفسه .

ولم يستق سبنسر النظرية العامة للتطور من دارون ، كما يظن بعض الناس . بل إنه تبنى رواية لامارك فيها قبل أن يظهر كتاب دارون «أصل الأنواع» بزمن طويل . فقد كان مقتنعاً بأن التطور قد حدث على نطاق واسع ، وأنه مستمر (١) . واعتقد أن افتراض التطور قابل للتطبيق إلى مدى بعيد . وشارك كوندورسيه أملا لا يفنى ، فى أن يثبت ويتأيد تفسير لامارك (٢) . ولكنه سرعان ما توقف عن الاعتماد عليه اعتمادا تاماً ، وقبل هو أيضاً ، مبدأ الاختيار الطبيعى (٣) . وكان الرفض العام لمبدأ لامارك مثبطاً لهمم أولئك الذين كانوا يأملون فى التقدم البشرى السريع مستقبلا . ولكن سبنسر أحس بأن شيئاً كثيراً قد أنجز ، وأنه لا يزال من الممكن انجاز الشىء الكثير بوسائل أخرى ، وراح يوضح أن عمليات التنوع والاختيار البيئى التى قال بها دارون ، جارية فى النطاق الثقافى ، كما هى جارية فى النطاق العضوى .

وإنك لتجد أن معظم الفلاسفة الذين كتبوا عن التقدم قبل زمن سبنسر ، بل حتى ظهور كومت ، قصروا هذا التقدم على التاريخ الإنسانى . وكان الجمع

---

(١) ان دارون فى كتابه « عرض تاريخى Historical Sketch » الذى صدر قبل « اصل الانواع » ، ينسب الى سبنسر لفضل الدفاع عن نظرية الارتقاء فى ١٨٥٢ « دفاعا بارعا قويا مشهودا » كما يذكر توسع سبنسر فى تناول علم النفس فى ١٨٥٥ كما يتواضع دارون لينسب الى كتاب آخرين و (وبخاصة P.M. Mathew W.D. String فى ١٨٣١) بعض الفضل فى اقتراح فكرة الاختيار الطبيعى . وكان سبنسر متأثرا نوعا ما باوجست كومت ، ولكنه تأثر تأثرا مباشرا اكبر بعالم الاجنة الالمانى K.E. Von Baer الذى جزم بأن تطور الكائن الفرد يلخص التطور النوعى . اما من حيث مفهومى الاختيار الطبيعى ، وبقاء الاصلح ، فان سبنسر وداروين كليهما مدينان لبحث مالتس السكان ١٧٩٨ . واستقى كلاهما مفهوم الطبقية المتدرجة Essay on Populatio (تكون الطبقات من كتاب Lyell «Principles of Geology» لندن ١٨٣٠) .

(٢) انظر بحثه فى شبابه « The Development of Hypothesis » و « تاريخ حياته » الذى كتبه هيو اليوت « هربرت سبنسر » (نيويورك ١٩١٧) ص ٢٢ — ٤٥ . ولد سبنسر فى ١٨٢٠ ومات ١٩٠٣ .

(٣) Progress : Its Law and Cause ص ٥٢ .

بين الفكرتين ، حتى جـــاء سبنسر ، مقتضباً أو سطحياً أو خيالياً غامضاً . ودرس كل من مظهرى الارتقاء الاجتماعى والعضوى على حدة بمعزل عن الآخر فذاك بحث فيه فلاسفة الاجتماع ، وهذا تولى بحثه علماء البيولوجيا والجيولوجيا والبليونتولوجيا (علم الاحاثة الذى يبحث فى أشكال الحياة فى العصور الجيولوجية القديمة كما تمثلها المتحجرات أو المستحاثات الحيوانية والنباتية) ، وجرت استقصاءات الفريقين فى تيارين من تيارات الفكر ، التقيا عرضاً بين الحين والحين ، وكانا متوازيين أساساً ، حتى نشر بحث سبنسر عن « التقدم : قانونه وسببه . » فى ١٨٥٧ (١) ــ بعد أكثر بقليل من قرن من التعليق الملهم الذى أدلى به ديدرو ،وقبل عامين من ظهور كتاب دارون « أصل الأنواع . » وذلك البحث ، مع ما أعقبه من سلسلة طويلة من المؤلفات أخرجها سبنسر عن التطور ، أدمج النظريتين معاً وأخرج منهما مذهباً واحداً ضخماً قائماً على النظرة الشاملة للعلوم الطبيعية . وكان هيكله عبارة عن مفهوم جديد موسع للتطور ، بوصفه اتجاهاً شاملا نحو تزايد التعقيد ، يسرى أثره فى مجالات الفيزياء والفلك ، والبيولوجيا ، وعلم الاجتماع ، وعلم النفس . وبدلا من مجرد توكيد هذا المبدأ بطريقة نظرية تحكمية ، حاول أن يدلل على صحته بطريقة استقرائية ، مع مجموعة رائعة من الأمثلة من كل مجالات العلم والتاريخ . وجمع فى نهج واحد عدداً من الأفكار والنظريات من مختلف الميادين . ولم يكن أى منها أصيلا تماماً فى نظره ، وربط بينها بوصفها أسماء لمظاهر مختلفة من نفس العملية الكونية .

وجمعها بادىء الأمر تحت المفهوم المألوف « التقدم » الذى سعى إلى شرح « قانونه وسببه » ولما استبدل فيما بعد لفظ « التطور » » بلفظ تقدم » اسما للقانون ، لم يتخل عن فكرة أن التطور فى جوهره تقدمى ، من حيث نمو الأخلاق الفاضلة والسعادة . ولم يكن هذا مجرد تعقيد ، بل كان تعقيداً مفيداً

(١) ظهر لاول مرة فى « Westminster Review » ابريل ١٨٥٧ ، ثم اعيد طبعه فى « Essays, Scientific, Political and Speculative ، نيويورك ١٨٩٢ المجلد الاول ص ٨ ».

خيراً . ومن ثم فإنه ، بجمعه ، على هذا النسق ، بين عدة أفكار مختلفة تحت عنوان واحد هو « التطور » ، وتطبيقه على كل العمليات الطبيعية والبشرية ، وسع حدود هذا الاصطلاح إلى حد كبير . ثم إنه بمطابقته ، بشكل جزئي بين التطور والتقدم ، تحت هذا الاسم أو ذاك ، فإنه لم يجعل هذا التطابق أبديا بين المفهومين أو يخلط بينهما . فكان على بينة من أن « التقدم » يعني التحسن ، على حين أن التطور لا يعني هذا . وحاول أن يصف التطور على أسس غير تقييمية ، على أنه نزعة موضوعية أو عملية فى الطبيعة . ولكنه ظل يؤمن بأنه فى جملته تقدمى من وجهة النظر التقييمية ، وأخذ على عاتقه إثبات هذا ، على أساس مقاييس أخلاقية وجمالية . ولم يقل ولم يؤمن بأن كل حدث وكل وجه فى العملية سليم نافع ، بل إنه أدرك ما يكتنفها فعلا من مساوىء ومواطن ضعف بعينها. الواقع أنه أخذ فى الاعتبار الاتجاه العام ورآه سليما فى جملته.

وقال فى كتابه « المبادىء الأولى First Principles » (١٨٧٥) إن التطور هو « تغير من تجانس مشوش أو غير مترابط إلى تغاير مترابط منطقياً ، فى الخواص والعناصر ، يقترن بتشتيت الحركة وتكامل المادة . وفى عبارة موجزة هو « التغير من التجانس إلى التغاير » ، أو « من البسيط إلى المعقد ، عن طريق تفاضلات متعاقبة . » (١) ولكنه أوضح أن التفاضل والتكامل » متضمنان فى عملية تزايد التعقيد بأسرها . وهكذا فان التطور يشمل: (ا) تفاضلا ، أو تغايراً متزايداً ، و (ب) تكاملا أو ترابطاً بين الأجزاء التى تم التفاضل بينها . ويحدث التفاضل بين أجزاء شكل واحد وروابطه الداخلية، كما هو الحال فى جسم الإنسان وكذا بين الأنماط والأنواع . ومن هنا يقال بأن كل هذا التنوع الهائل الراهن فى أنماط النبات والحيوان تطور من نمط واحد أو من بعض أنماط قليلة أصلية غير متفاضلة من البروتوبلازما (الجبلة الأولى ، المادة الحية الأساسية فى الخلايا النباتية والحيوانية) و من الكائن الحى ذى الخلية الواحدة . ويصبح كثير من الأنماط

(1) «Progress: its Law and Cause», ص ١٠ .

المتغايرة متخصصاً أو مكيفاً ، من حيث التكوين والوظيفة ، لبيئة أو طراز من الحياة متميز معين . والإنسان متخصص تخصصاً عالياً فى الاعتماد على مخه وذكائه ، ولكن هذا يمكنه من الحياة تحت ظروف شتى كثيرة .

وبات مفهوم التطور ، كما صاغه سبنسر ، يشمل فكرة التغيير «التدريجى» عن طريق أسباب طبيعية ، مما يناقض : (أ) نظرية الخلق الخاص التى قالت بأن كل الأنماط البيولوجية ، بما فيها الإنسان ، خلقت من لاشىء فى «جنة عدن» ، وأن الأحافير والمستحاثات (البقايا النباتية والحيوانية المتحجرة) انتجتها سلسلة من الكوارث القديمة . كما يتعارض مع (ب) التغييرات المفاجئة المتقطعة فى المجال الاجتماعى ، تلك التى تحدثها مثلا ثورة أو أمر استبدادى. وقد يتضمن مفهوم سبنسر للتطور أن مثل هذا التغيير يمكن أن يكون تراكمياً ، من حيث أن كل ارتقاء تحقق فى جيل ما ، يمكن أن يحتفظ به ، ولو بصفة جزئية على الأقل ، فى أجيال لاحقة .

ويتطلب تطبيق مفهوم التطور هذا على الظواهر الثقافية تفسيراً واسعاً لفكرة التحدر . إن التحدر فى النبات والحيوان يتم مباشرة عن طريق الخلايا الجرثومية (النطفة) بالتناسل الجنسى أو أى تناسل طبيعى آخر . وهناك فى الإنسان تحدر ثقافى كذلك ، بالمحاكاة والتعليم ، وتراكم المعرفة والمهارات والعادات من جيل إلى الجيل الذى يليه .

وكان «التكيف مع البيئة» مفهوماً بيولوجياً آخر ، ضمنه سبنسر نظريته فى التطور . وكان بالى Paley وغيره من علماء اللاهوت ، من قبل ، قد اعتبروا التكيف ضرباً من صلاحية بعض الأنواع لبيئاتها ، ومن ثم فهو دليل على «تدبير» أو تخطيط إلهى . ولم يقف داروين وسبنسر عند حد تقديم تفسير للتكيف قائم على المذهب الطبيعى ، تفسير غير غائى ، بل وصفوه بأنه عملية متصلة للتكيف مع الأحوال والظروف المتغيرة . وجنح الاختيار الطبيعى إلى الإبقاء على مثل هذه الصلاحية أو زيادتها بالتخلص

مما هو أقل صلاحية فى كل جيل . ومن ثم أبرزت عملية التطور على أنها تتضمن تكيفاً مستمراً (فى رأى سبنسر) متزايداً بين الأنواع وبيئاتها . وبعبارة أخرى ، كان التطور تحدراً مع تعديل مكيف .

وربط سبنسر بين فكرة التكيف وفكرة التعقيد ، بحجة أن تزايد التعقيد فى البنية والوظيفة كان فى جملته وسيلة لتكيف الأنواع وبقائها ، وكان مخ الإنسان وجهازه العصبي ويداه وعيناه وقدراته على الكلام — كل أولئك كان الأمثلة الرائعة الساطعة التى دعم بها حجته .

وأصبح التطور فى فلسفة سبنسر ، علماً على مجموع حصيلة الأحداث التاريخية ، كما بصر بها هو نفسه ، وذلك بالنسبة للعملية التاريخية وما قبل التاريخية ، جملة . أى أنه اسم لكل الموكب العريض من الأحداث فى الكون الذى نعيش فيه ، عبر دهور لا حصر لها ، حين كانت المادة بدائية التكون ، مدة الأصول البطيئة للحياة والإنسان والعقل والحضارة ، التى لم تكن فيها وقائع الفن والتاريخ المكتوب إلا آخر حدث قصير الأمد فى سلسلة أحداث الحياة . وهكذا كان إطلاق اسم عملية مجردة على مجرى الأحداث الفعلى ، يعنى أنه كان وصفاً صادقاً وافياً لهذا المجرى فى جملته . وكان التطور ملحوظاً فى كل مكان . ومن هنا كانت دعوى سبنسر أنه أول من كشف عنه النقاب على نطاق كونى ، فى كل مجال وفى كل زمان .

ويجدر ، فى رأى سبنسر ، أن تعتبر مثل هذه النزعة الشاملة الجوهرية فى الأحداث نزعة محتومة آلية ، من المحقق استمرارها لفترة طويلة بلا حدود . فهو يرى أن التطور التقدمى لا يعتمد على فضل إلهى أو تدخل معجز ، كما أنه لا يعتمد على ما إذا كان الإنسان عاقلا حكيما خلوقاً إلى حد إحداث هذا التطور التقدمى بالتخطيط الواعى . والحق أن جهود الإنسان لتوجيه تطوره المستقبل ، عن طريق الاشراف الحكومى مثلا ، قد يكون شراً عليه أكثر منه خيراً . فإن التنوع الطليق والاختيار الطبيعى ، حتى بدون التخطيط

الحكيم ، أنتجا التقدم فى الماضى ،. وقد نحسب أنهما سينتهيان إلى نفس النتيجة فى المستقبل . بيد أن سبنسر آمن بأن حكمة الإنسان وحسن نيته وقدرته الفنية وابتكاريته العملية ، سوف تزداد بشكل آلى كطرائق فعالة ناجحة للتكيف ، إلى جانب العدالة والسعادة .

إن أية نظرية للتطور تصبح « وحيدة الاتجاه » إذا حددت تعاقباً معيناً للمراحل على أنه شامل محتوم . ومن هذه الناحية كانت نظرية سبنسر أقل اتباعاً لمذهب التطور الوحيد الاتجاه من نظرية أوجست كومت . فقد رأى الفيلسوف الفرنسى طريقاً واحداً للتطور العقلى و الاجتماعى : من اللاهوتى العسكرى إلى الميتافيزيقى التشريعى ، إلى العلمى الصناعى . وذهب بعض أتباع سبنسر (وعلى الأخص ل . ه . مورجان) خطوة أبعد مما فعل هو ، نحو نظرية التطور الوحيد الاتجاه . فاعتبروا أن الشعوب البدائية القبلية الحديثة ، هم بصفة جوهرية ، مثل أجداد ما قبل التاريخ للشعوب المتمدينة . فالبدائى الحديث ، طبقاً لهذه الفكرة ، لا يفعل أكثر من أن يسير بخطى أشد بطئاً فى نفس الطريق الذى وطئته أقدام أجدادنا من قبل ، ولا بد أن يتابعوه ، إذا مضى قدماً بأية حال . وشارك سبنسر ، إلى حد ما ، الاتجاه السائد فى عصره إلى اعتبار البدائيين الحديثين مجرد متخلفين بالمقارنة مع الفيكتوريين المتحضرين المتحررين ، أكثر منهم متطورين تطوراً كبيراً فى نواح مختلفة . ولكنه لم يقترح برنامجاً صارماً محكم الحلقات لمراحل شاملة على شكل مجموعات معينة من سمات ثقافية لابد لها أن تنمو فى كل مكان وفق ترتيب معين . بل أطلق بضع تعميمات عريضة : منها على سبيل المثال أن المجتمع انتقل من تنظيم يقوم أساساً من أجل الحرب إلى تنظيم يقوم أساساً من أجل الصناعة ، وأن الاعتبارات الأخلاقية والاجتماعية ستكون أعظم أثراً فى المستقبل (١) .

---

(١) فيما يتعلق بموضوع المراحل كما عالجها كونت وسبنسر وغيرهما يمكن الرجوع الى كتاب H.E. Barnes Historical Sociology, its Origin and Development نيويورك ١٩٤٨ ، ص ٨١ وما بعدها .

وكان التطور ، فى رأى سبنسر « قانوناً عاماً » . وكان قانوناً بالمعنى العلمى، مثل قوانين نيوتن فى الديناميكا الحرارية . ولم يكن مرسوماًتنظيمياً ، بل وصفاً دقيقاً لطريقة معينة تعمل بمقتضاها كل الأشياء فى نطاق الكون . فإذا كان القانون صحيحاً كما أعتقد ، فقد حق للقانون أن ينتحل لنفسه أهمية تفسيرية بالغة ، ببيانه كيف أن مجموعة من الظاهرات والقوانين الواضح اختلافها ، والأقل نطاقاً ، هى أمثلة لنفس العملية الأساسية . ولن يكون بطبيعة الحال تفسيراً كاملا ، فلسوف يبقى ، كما هو الحال فى قوانين نيوتن ،- السؤال الميتافيزيقى : لماذا راحت الطبيعة تسلك على هذا النحو ، وماذا يحملها على الاستمرار فيه . وفى هذه النقاط الميتافيزيقية ، قبل سبنسر فى البداية فرضاً غائياً، مطابقاً للمسيحية المتحررة. ثم تحول بعد ذلك إلى تجريبية لاأدرية فإن الحقيقة القصوى أو الغائية « لم يكن ثمة سبيل إلى معرفتها. » حيث أن العلم والفلسفة لا يستطيعان إلا أن يصفا ويفسرا الظواهر التى تتمخض عنها التجربة. ومن هذا الفرض تدرج ليؤسس مذهبه طبقاً للمذهب الطبيعى ، دون إدخال أية وساطة أو قوة خارقة للطبيعة ، أو توجيه مقصود هادف ، مثالى أو ثنائى ورغم لاأدريته التى جهر بها ، فإنه اتجه إلى الاعتماد فى واقع الأمر ، على القوة الكامنة فى المادة والنزعة الجوهرية فيها إلى تنظيم نفسها فى أشكال تزداد تعقيداً ، بما فى ذلك أشكال الحياة والعقل . ولم يتردد فى أن يطلق مبدأ عاماً عن السببية فى شكل « قانون » أساسى من قوانين الطبيعة ، ليفسر التطور . « فكل علة تحدث أكثر من نتيجة واحدة — » أى أن النتائج تتضاعف ، وبذلك تزيد من التغاير (١) .

واستعملت كلمة « قانون » أيام سبنسر أكثر مما تستعمل فى وقتنا هذا ، لوصف ما يلاحظ من تكرارات وانتظامات فى أى مجال للظواهر ، بما فى ذلك العقل والثقافة . أما اليوم فإنه يتجنب استعماله عادة ، وبخاصة فى المجالين

---

(1) Progress : its Law and Cause

الأخرين ، حيث يبدو أنه يتضمن انتظاماً كاملا شاملا ، قل أن يوجد ، إن وجد إطلاقاً ، فى ظواهرها الشديدة التنوع . على أن استخدام سبنسر لمصطلح « القانون العام » لم يتضمن مثل هذا الانتظام المطلق . فقد كان التطور « عاماً » ، بمعنى أنه يحدث فى كل مجالات الظواهر .. ويمكن أن يكون القانون ببساطة نزعة ملحة سائدة ، خاضعة للاستثناء ، وليست بالضرورة خالدة (١) . الواقع أن سبنسر أكد فعـــلا على إمثلة اتفقت مع « قانونه » وتجاهل أو قلل من شأن كثير من الأمثلة الهامة السلبية . وهذا ما يجعل نظريته تبدو اليوم مبالغاً فى تبسيطها ، وحيدة الاتجاه . على إننا نكرر القول بأن هذه مسألة تفاوت فى الدرجة . فليست معظم تعميماته الرئيسية زائفة تماماً ، ولكنها مبالغ فيها ، وذات جانب واحد . لقد هون من أمر الاستثناءات فى قانونه ، ولكنه لم يتجاهلها كلية . وأوضح فى جلاء أن فى الكون كذلك نزعة مضادة، هى الانحلال ، وهكذا لم يزعم أن التطور كان ، ولو اليوم ، شاملا عاماً ، بمعنى أنه يحدث دواماً ، بلا استثناء . كما لم يزعم أنه قانون صادق مسيطر إلى الأبد ، مثل القوانين الرياضية . وتنبأ بأن جميع مراحل التطور سوف تصل يوماً فى المستقبل البعيد ، إلى حالة من التوازن قد تعقبها حالة من التفسخ والانحطاط ، يسود فيها الانحلال .

وهذا ينتهى بادراج فلسفة التاريخ عند سبنسر ، إلى حد ما ، فى عداد نظريات الدورات (٢) ، التى تقول بأن التغير يتبع سلسلة من أطوار بناءة

---

(١) كذلك استخدم دارون كلمة «قانون» على هذا النحو مثال ذلك انه فى آخر كتابه « اصل الانواع » يقول : بان الاشـــكال الـكثيرة التى تكونت احسن تكوين من النبات والحيوان نتجت كلها عن طريق قوانين تعمل من حولنا . » ثم يضيف « ان هذه القوانين هى النمو مع التكاثر والوراثة والتنوع ، والزيادة الهائلة التى تؤدى الى تنازع البقاء والاختيار الطبيعى ، والتشعب ، وانقراض الاشكال التى هى اقل تهذيبا » . كذلك يتحدث فرانزبوس عن القوانين بطريقة مشابهة غير محكمة الى حد ما : (مقـــال عن الانثروبولوجيا) فى كتابه « موسوعة العلوم الاجتماعية » ص ١٠٩ ، ١١٠ .

(٢) كان هناك ، وسوف يكون هناك « فترات تطور وانحلال متبادلة » . كتـــاب « المبادىء الاولى » فصل ٢٢ فقرة ١٨٣ ».

وأخرى هدامة ، تحدث بالتناوب ، ربما تنطوى على تكرارات لا حصر لها ، فى الماضى والمستقبل . ولكن من الميسور الجمع بين النمطين فى كثير من الأحيان. وكان سبنسر واحداً من هؤلاء الذين جمعوا بينهما . ففى رأيه أن حالة التطور الصاعد التى نعيش فيها اليوم ، قد دامت أمدا طويلا ، ولسوف تستمر طويلا فى المستقبل ، وأن فكرة الانحلال النهائى فكرة غامضة أو بعيدة . ولم يتلفت وراءه لهفاً على « عصر ذهبى » . فمن حيث كل الأغراض العملية يرى كما رأى كوندورسيه ، أن التطور فى المستقبل ممكن بلا حدود ، وأن حدوثه محقق يكفله القانون الطبيعى .

وهذه نظرية متفائلة بمقارنتها بنظريات أولئك الذين يتنبأون (مثل سبنجلر) باضمحلال رهيب ، لابد أن يحدث إذا كانت الدورات قصيرة ؛ وهى كذلك متفائلة بمقارنتها بالنظريات التى لا تؤمن بالدورات ، ولا تعترف إلا بعملية تاريخية واحدة ، هى صراع طويل مرير ، مقدر له الفشل آخر الأمر . والواقع أن ثقة سبنسر فى أن الإنسان سوف يصبح أوفر سعادة وأفضل حياة فى المستقبل الذى لا حدود له ، تجعله يحتل إلى جانب كوندورسيه ذروة التفاؤل الحديث. ولكنه يختلف عنه أساساً فى أن تفاؤله يزعم استناداً إلى قاعدة أقوى ، تقوم على الشواهد العلمية ، وإلى نظرة أبعد إلى الوراء ، إلى التقدم السابق للإنسان .

٢ ــ كيف تتطور الفنون فى نظر سبنسر

رأى سبنسر أن تطور الفنون كان ، ولابد أن يظل ، جزءاً مكملا لتطور الكون ، بما فى ذلك العقل والمجتمع والحضارة . واستشهد بأمثلة من تاريخ كثير من مختلف الفنون الجميلة والتطبيقية ، البدائية والحديثة ، ليظهر أن نفس النزعات التطورية حدثت فيها ، كما حدثت فى ارتقاء الحيوان والنبات والأشكال الاجتماعية . وكان الفن يسير إلى أن يكون أكثر تعقيداً ، وفى عمليته هذه ، كان ، على وجه الاجمال ، يتحسن من حيث نوعيته .

وكان يتطور ويتقدم جنباً إلى جنب مع العلم والتكنولوجيا . والحق أن كل هذه الارتقاءات كانت متعاونة ومرتبطة بعضها ببعض ارتباطاً وثيقاً .

وكان سبنسر شديد الاهتمام بالفنون وتواريخها المتعددة ، بما فى ذلك الموسيقى والفنون البصرية ، والرقص والمسرح والأدب. وأظهر أنه على علم وافر بدقائقها الفنية . وكان كغيره من التطوريين فى القرن التاسع عشر ، مهتما بفنون ما قبل التاريخ والفنون القبلية الحديثة ، بوصفها حلقات وصل بين الحيوان والإنسان المتوحش والإنسان المتحضر . ولم يكن يعرف عنها إلا النزر اليسير فى أيامه ، بالمقارنة إلى ما أتت به إلينا اليوم الحفريات الحديثة ، والكشوف ، والأنثروبولوجيا ، وغير ذلك من الدراسات ، فكانت البيانات التى لديه غير كافية وغير موثوقة ، ولكنه استغلها بشكل بارع ليوضح رأيه الأساسى : وهو أن الفنون تحدرت من طائفة قليلة غير متفاضلة نسبياً ، من الأشغال والأشكال ، تشعبت وتفرعت إلى مالا حصر له اليوم من أشكال وأشغال مختلفة . وأكد أن الفن المتحضر أكثر تعقيدا وأكثر تنوعاً من الفن البدائى . فإن تاريخ الفن تطور مثل تاريخ العلوم والتكنولوجيا والأخلاق والنظم ، وغيرها من الظواهر العقلية والاجتماعية ، وهو تطور يلتئم مع التعريف العام للتطور ، ويشكل جزءا متكاملا من العملية التطورية بأسرها .

إن الفنون أعانت الإنسان على البقاء ، وأسهمت فى الابقاء على مجموعات ناجحة موفقة فى إطار المجتمع . ولها مكانها البارز فى طرائق التكيف التى تميز بها الإنسان . ألست ترى أن من بين وظائف الموسيقى عبر العصور أنها تثير مشاعر الألفة وروح الزمالة بين بنى الإنسان ، بما تعبر عنه أو تنقله من العواطف الأساسية . ومن ثم ، فإن للموسيقى قيمتها من الناحيتين البيولوجية والجمالية ، ويسهم ارتقاؤها اسهاماً معنوياً فى التطور وفى التقدم ، بقدر سواء .

وأكد سبنسر فى بحثه القديم ، الذى لا يعرفه إلا القلة ، « التقدم : قانونه وسببه » — (١) أكد على تاريخ الفنون كدليل على الفرضية العامة بأن كل شىء يميل إلى الارتقاء من التجانس إلى التغاير . » وسواء كان هذا فى ارتقاء الأرض ، أو فى الحياة على ظهرها ، فى المجتمع ، فى الحكومة ، فى المصنوعات ، فى التجارة ، فى اللغة ، فى الأدب ، فى العلم ، فى الفن ، فإن نفس هذا التطور من البسيط إلى المعقد ، عن طريق سلسلة من التفاضلات المتعاقبة يتطبق عليها جميعاً . وإن التقدم ليكمن بصفة جوهرية فى التحول من المتجانس إلى المتغاير . »

وفى تقدم اللغة ، تصبح الكلمات ومجموعات الكلمات ، واللغات المنظمة بأسرها ، متغايرة ، واللغةالمكتوبة والصور والنحت ،ما هى فى الأصل إلاأجزاء إضافية للمبانى أيام الحكومة الدينية القديمة ، وكذا فى رسوم الكهوف ونحت التماثيل،أما النقوش البارزة فكانت مرحلة متوسطة. وأسقط التلوين من النحت حتى يتباين تبايناً ملحوظاً مع التطوير . وتغايرت الموضوعات من الدينى الصرف إلى الدنيوى ، وانقسم التصوير إلى تصوير الأحداث التاريخية ، والمناظر الطبيعية ، والبحر ، والعمارة ، والحياة اليومية ، والحيوان ، والأشياء الساكنة مثل الأزهار ... الخ » ويتضح التطورمن التجانس إلى التغاير ليس فقط فى انفصال التصوير والنحت عن العمارة ، وانفصال الواحد منهما عن الآخر ، ولا فى شدة التنوع فى الموضوعات التى جسمتها هذه الفنون ، بل إنه ليبرز كذلك فى تركيب كل عمل من الأعمال الفنية . إن طبيعة التغاير أبرز كثيراً فى الصورة أو التمثال الحديث منها فى أية صورة أو تمثال قديم » (٢) فإن أية صورة من النحت الحصى المصرى تصور أشكالها فى مستوى واحد ،

(١) انتقل سبنسر ، فيما أصدر بعد ذلك من مؤلفات الى التوكيد على جوانب اخرى من التطور ، وكثيرا ما مس الفنون مسا خفيفا ، ولكنه لم يستعرض تطورها بمثل اسهابه فى بحثه القديم هذا »

(٢) « التقدم : قانونه وسببه » . ص ٢٨ .

لا على أبعاد مختلفة وكأنها جميعاً معرضة لنفس القدر من الضوء ، واستخدم فيها القليل من الألوان الخالصة العادية ، ونجد أشكال شخوصها على نسق واحد من حيث الحركة والوقفة والوجه والملبس » أما فى صور عصرنا الحاضر فإن التأليف متنوع تنوعاً لا نهاية له ، » إلى جانب تنوع لا حد له من الألوان المركبة . » ولدينا مجموعة أخرى من الأمثلة الموضحة ، فى النشأة المماثلة والتغاير المتدرج فى الشعر والموسيقى والرقص ». فإن الموسيقى والرقص ينفصلان عن الشعر ، ثم ينفصل الواحد منهما عن الآخر ، وتتنوع حركات الرقص ، وتتضاعف الآلات الموسيقية ، فأنشد المغنون على آلة الهارب قصص البطولة التى نظموها بأنفسهم . فكانوا بذلك شعراء ومطربين وملحنين ومغنين وعازفين فى وقت معاً ، على حين أصبحت هذه الوظائف منفصلة اليوم كل منها عن الأخرى . والحق أن هذه الفنون انفصلت كلها تدريجاً بعضها عن بعض ، وعن الدين . وإننا لنلحظ تطور الشعر فى نمو مختلف أشكال الوزن والقافية والترتيب العام . كما نلحظ تطور الموسيقى ليس فقط فى وفرة الأنغام التى تحدثها الآلات ، بل كذلك فى مختلف الأساليب والمفاتيح والأوزان وأجزاء اللحن والأوضاع الهارمونية والفوارق الدقيقة فى التعبير . كذلك نلحظ فى الأدب القديم أن الانجيل يجمع بين اللاهوت ونشأة الكون ، والتاريخ ومسيرة الحياة ، والقانون المدنى وعلم الأخلاق والشعر . كما تضم الألياذة عناصر دينية ، حربية وتاريخية ، وملحمية ومسرحية وغنائية . وأما فى العصر الحديث فقد أصبحت هذه أقساماً منفصلة متميزة من الفن أو فروعاً متغايرة .

كذلك بدأ العلم » بعصر لم يكن قد تميز فيه عن الفن بعد ، وكان ، بالاشتراك مع الفن ، خادماً للدين . ثم مر بعصر كانت فيه العلوم من القلة والبداءة ، بحيث تعهدها نفس الفلاسفة فى الوقت نفسه ، ثم انتهى بعصر كثرت فيه الأنواع والأجناس ، إلى حد لا يتيسر معه حصرها إلا لفئة قليلة من الناس . وفى مقدورنا أن نتعقب مثل هذا التطور فى فن العمارة ، وفى الدراما ، وفى الملابس . »

وكما ينطوى تاريخ الحياة والمجتمع على فترات من الانتكاس والانحلال ، فإن تاريخ الفنون لا يختلف عنه فى ذلك . ويلاحظ سبنسر أنه بعد سقوط الحضارة الرومانية ، عادت الفنون فى أوربا إلى مرحلة اشتد فيها عدم التغاير وارتبط وامتزج كل منها بالآخر ، فسيطر فن العمارة مرة أخرى . واستقر طراز الكنيسة القوطية . ومنذ ذلك الوقت استؤنفت عملية التغاير فى الفنون ، واستمرت حتى وقتنا هذا . ويهمنا أن نلاحظ أن سبنسر يعتبر الارتداد إلى حالة تتسم بتناقص التغاير وتناقص التخصص فى الفنون ، هو انتكاس من حيث الكيف ، وهو نتيجة لانحلال باثولوجى (أى مرضى) أصاب الامبراطورية الرومانية . وطريق التحسن ، فى رأيه ، هو تزايد التخصص ، والانفصال ، وارتقاء الفنون ، كل منها مستقلا عن الآخر ، بوصفها مهناً ومن حيث طبيعة منتجاتها على حد سواء . وأنه لمؤشر على التقدم أن توضع اللوحات والتماثيل ويستمتع بها ، بعيداً عن أى إطار معمارى ، وأن تحرر موسيقى الآلات من سيطرة أى نص حرفى .

ولكن هذا الجانب من نظرية سبنسر حفز بعض النقاد فيما بعد إلى انكار أن الفنون المتغايرة بدرجة عالية أفضل بالضرورة من الفنون القديمة التى هى أقل تغايراً ، وفى هذا كتب سدنى كلفن يقول : « إن التغاير المفرط بين أى فن وكل فن آخر ، لا يتجه بأية حال من الأحوال إلى الكمال فى ذاك الفن . بل إن عملية التطور فى الفنون الجميلة قد تسير ، وقد سارت بالفعل ، على مدارج التاريخ ، شوطاً بعيداً ، لمصلحة الفنون وسلامتها ، كل بمفرده » (١) ويضيف كلفن ، إنه فى أخريات القرن التاسع عشر ، حدث رد فعل ضد هذا النوع من التخصص ، وكان يتزعمه وليم موريس (اختلف سبنسر مع موريس فى هذا ، وفى مسائل أخرى) . كذلك قال كلفن بأن موسيقى فاجنر لمسرحياته تمثل أيضاً هذه النزعة المضادة ، والعودة إلى الجمع بين الفنون مرة أخرى ، ولكن سبنسر فى مواضع أخرى يتحدث فى إعجاب عن

(١) «الفنون الجميلة» (دائرة المعارف البريطانية – المجلد ١١ ، طبعة ١٩١٠) .

الموسيقى المسرحية الهائلة ، وربما حاج فى أنها أشكال معقدة متطورة بدرجة عالية ، لا متغايرة فحسب .

وعارض نفر آخر من مؤرخى الفنون الفكرة القائلة بأن كل الفنون الحديثة تحدرت من نمط واحد ، أو أنماط قليلة بدائية ، مثل مسرحيات الموسيقى الراقصة فى الديانة الإغريقية القديمة . ويقولون بأن الفن يختلف ، فى هذه النقطة ، عن الأجناس العضوية التى يفترض أنها تحدرت جميعاً من شكل أصلى واحد غير متغاير من أشكال الحياة . وربما كانت هناك عدة مصادر أصلية للفنون ، بعضها متخصص منذ البداية . ولا يصر سبنسر على أنها ارتقت جميعاً من نموذج أصلى واحد غير متغاير ، ولكنه أصر فقط على الاتجاه العام للارتقاء وقيمته .

ويقول سبنسر بأن تاريخ الفنون الصناعية والفنون الجميلة كليهما ، يشهد بالارتقاء فى التفاضل والتكامل سواء بسواء . وإن تنظيم أجزاء أكثر مع أجزاء أشد اختلافاً فى كلّ موحد ، معضلة تزداد مشقتها لدى الفنان . وأن التغير من الأدوات الساذجة البسيطة الصغيرة ، إلى الآلات المتقنة المعقدة الضخمة ليكشف عن هذا التقدم ، ففى الفنون الجميلة « قارن الزخارف الجدارية عند المصريين والأشوريين بالصور التاريخية الحديثة ، وعندئذ يتضح لك الارتقاء والتقدم العظيم فى وحدة التأليف — فى إخضاع الأجزاء للمجموع . والحق أن إحدى اللوحات الجصية القديمة مكونة من عدة صور لا يعتمد بعضها على بعض إلا بدرجة قليلة ... ويمكن أن تلحظ هذه السمة نفسها فى نسيج وتطريز العصور الوسطى . » أما فى الصور الحديثة « فهناك دوماً ، بشكل أو بآخر ، تناسق واضح نوعاً ما بين الأجزاء — ترتيب المواقف والتعبيرات والأضواء والألوان ، بشكل يجعل من الصورة كلاً عضوياً » ، وفى الموسيقى « يتضح التكامل التقدمى فى طرق أكثر من ذلك ، كما هو الحال مثلا فى مجموعة المغنين والموسيقيين الضخمة فى مسرحية موسيقية . » وإننا لنلحظ فى الأدب القديم « أحداثاً لا تربط بينها صلات طبيعية ، بل مجرد

مغامرات منفصلة شدت بعضها إلى بعض بشكل مفكك . على حين نجد فى الأدب الحديث أن الأحداث تنبع من الشخصيات والظروف ، وأن الشخصيات يؤثر بعضها فى بعض فى مركب من الروابط الأخلاقية والنفسانية . (١) .

ولو امتدت حياة سبنسر إلى ما بعد كشف رسوم مغارة لاسكو Lascaux ، لاستغل هذه الرسوم . دون ريب ، فى المقابلة بين البدائى والحديث . فإن رسوم العصر الحجرى القديم التى يمكن أن يمثل بعضها حيوانات بمفردها وجماعات صغيرة ، تظهر اتجاها ضعيفاً إلى إدماج هذه فى تكوينات متنوعة لها حدود معينة ، وتنظيم داخلى موحد . وإنا لنجد ، بالنسبة للفنون المصرية وفنون العصر الوسيط ، أن سبنسر قد بالغ ، نوعاً ما ، فى انعدام الوحدة فيها . وأكبر السبب فى ذلك أنه يرى أن التكوين لابد أن يكون بالضرورة واقعياً ، ولم ينظر بعين التقدير إلى بعض طرق الزخرفة والرمز فى تكوين الفن القديم . ولكن تعميمه ، بصفة عامة ، لا يبعد كثيرا عن الصحة .

وحين تحدث سبنسر فى نظريته عن تضاعف الآثار ، أى اتجاه الواقعة الواحدة إلى إحداث آثار كثيرة مختلفة ، أشار إلى أن هذه الظاهرة واضحة فى الآثار المتنوعة التى خلفتها الرواية الدينية البدائية فى المسرحية الحديثة وفى غيرها من الشعر والقصص . « إن التأثير الذى تمارسه أية مدرسة جديدة للتصوير — مثل مدرسة ما قبل رافائيل — على المدارس الأخرى ، واللمحات التى تستقيها كل أنواع الفنون المصورة من التصوير الفوتوغرافى ، والنتيجة المعقدة لمذاهب النقد الجديدة ، مثل نظريات راسكين ، يمكن الاستناد إليها كل على حدة فى إبراز تعدد الآثار المماثل » . وبسبب تأثير هذا الاتجاه العام الشامل إلى تعاظم التعقيد « فإن التقدم ليس عرضاً طارئاً ، وليس شيئاً فى طاقة الإنسان أن يتحكم فيه ، ولكنه ضرورة نافعة خيرة » (٢) .

---

(١) « المبادىء الاولى » (نيويورك ١٨٩٥ . فقرة ١١٤ ، ص ٣٢٤ وما بعدها) .
(٢) « التقدم : قانونه وسببه » .

وإذا افترضنا أن الفنون تتطور على هذا النحو ، فهل يشكل هذا تقدماً ، وبأى المعايير ؟ إن سبنسر لم يتنكب عن هذه القضية . فى بحث له عن « أصل الموسيقى ووظيفتها » (١٨٣٧) نراه يتناول أولا العلاقة بين الصوت الملفوظ والتعبير عن عواطف الفرح والألم فى الحياة العادية ، وخاصة عند الحيوانات والأطفال . وهو يقول بأن كل الموسيقى فى أصلها صوتية ، وإن تنوعات الصوت هى نتائج فسيولوجية لتنوعات المشاعر . وهو يحلل تنوعات الصوت الملفوظ على أساس الوقع ودرجة الصوت ، والجرس ، والفواصل ، ومعدل التنوع ، موضحاً الارتباط بين كل نمط وبين تعبيرات عاطفية معينة ، وجميعها يحدث فى الكلام العادى ، ولكنه يحدث بدرجة أقوى فى الموسيقى الصوتية . والغناء يستخدم اللغة الطبيعية للعواطف ويبالغ فيها . ومن الترنيمة البسيطة أو الالقاء الملحن فى مقامات أربعة تطورت الموسيقى فتألف مجالها من طبقتين كل منهما من ثمان طبقات ، مع تزايد التعقيد فى فواصل الطبقات والمقاطع وما يتصل بها من تعبيرات عاطفية . ومثل هذه الموسيقى لا تثير الأحاسيس المألوفة فحسب ، بل غير المألوفة كذلك ، وتصبح لغة مثالية للعاطفة . ونحن نميل إلى إيثار الأصوات التى تقترن عادة بالمشاعر السارة ، والعكس بالعكس. ويوضح تاريخ الموسيقى القانون العام للتقدم الذى يقول بأنه « كما هو الحال فى المهن والعلوم والفنون ، فإن الأقسام التى بدأت من جذور مشتركة ، ولكنها أصبحت متميزة نتيجة تباينها المتواصل حتى غدت اليوم تسير نحو التطور منفصلة بعضها عن بعض — هذه الأقسام ليست مستقلة تماماً ، ولكنها تعمل منفردة كل منها مع الآخر » مما يؤدى إلى تقدمها المتبادل » .

ووظيفة الموسيقى ، فوق ما تضفيه من سرور مباشر ، هى أنها تنمى لغة العواطف . وهذه تكاد لا تكون أقل أهمية من الفكر . فإنها بما تقترن به من الإيماءات وتعبيرات الوجه تصبح وسيلة للتعاطف ، حيث عن طريقها تثير مشاعر شخص واحد ، مشاعر مماثلة فى الآخرين . وان مصلحتنا العامة ومتعنا الراهنة لتتوقفان كلتاهما وإلى حد كبير على التعاطف . وإن مشاعر الزمالة

لتهدى إلى السلوك الموسوم بالانصاف والكرم ومراعاة كل منهم للآخر ، وتفيض نفوس المتحضرين بشعور الزمالة أكثر مما تفيض نفوس المتبربرين . وهو أساس كل عواطف كريمة فى الصداقة والحب والألفة . وان الحضارة الآن لتتجه إلى أن تستبدل ببواعث الرضا الخاصة المتنافرة ، راحة نفسية ناجمة عن أو منطوية على سعادة الآخرين . فإننا عن طريقة لغة الاتصال التعاطفى ننقل إلى الآخرين ما نحس به نحن من سعادة يمكن أن يشارك فيها الجميع . ولا تساعد الموسيقى على هذه العملية فحسب ، ولكنها تشير إشارة مبهمة لماحة إلى حياة مثالية تشيع فيها هناءة وانسجام لم يتحققا بعد . وعندئذ تحتل مكانها «على أنها أسمى الفنون الجميلة ، والفن الذى يسهم أكثر مما يسهم أى فن آخر ، فى رخاء البشرية وسعادتها . وهكذا حتى لو أسقطنا من حسابنا الراحة النفسية المباشرة التى تقدمها الموسيقى ساعة بساعة . فإننا لا نستطيع أن نبالغ فى امتداح هذا التقدم فى الثقافة الموسيقية التى هى فى طريقها إلى أن تصبح إحدى خصائص عصرنا » .

وهكذا أظهرت الفنون ، بوصفها مهناً وحرفاً ومهارات فنية ، نزعة مستمرة إلى التغاير والتفاضل : (ا) عن الدين والعلم وغيرهما من ألوان النشاط الكبرى ، (ب) وعن بعضها بعضاً . فهى فى المراحل الأولى غير متغايرة نسبياً ، ولوظيفتها ألوان كثيرة شتى جمعتها بشكل غامض . ولكنها تنزع فيما بعد إلى المزيد من التخصص ، والتشعب إلى فنون منفصلة بل وأساليب أكثر تخصصاً . ومن جهة أخرى يميل الفنانون المتخصصون إلى توحيد صفوفهم فى مجموعات متخصصة ، فى نقابات واتحادات لها كتبها ومدارسها ، وربما نشراتها ومجلاتها الخاصة بها . وباتت ممارسة كل مهنة محددة بالقانون والعرف ، بوصفها جزءاً من كل نشاط الجماعة (١) .

---

(١) « المبادىء الاولى » (نيويورك ١٨٩٥) فقرة ١٢٥ ، ١٢٦ — ص ٣٥٤ — ٣٥٩ . « ومبادىء علم الاجتماع » (نيويورك ١٨٩٧) ٢ — ٣ القسم الثامن « النظم المهنيه » (الراقص ، الموسيقار ، الشاعر ، الممثل ؛ الكاتب المسرحى ؛ المهندس المعمارى ؛ المثال ؛ المصور — تطور المهن) .

كذلك أبرزت « منتجات » هذه المهن الفنية ، أى أعمال الفن ، اتجاهاً مماثلا فى أن تتميز وتتغاير . (أ) عن منتجات العلم والدين : وغيرهما من المجالات الكبرى (ب) وعن بعضها بعضاً . ومن هنا وجدت أنواع من الفن أشد تبايناً واختلافاً ... فى العمل الفنى الواحد ، مثل لوحة أو قطعة موسيقية ، نرى تغايراً متزايداً بين الأجزاء : فى الألوان ، فى الأشكال الممثلة ، فى النغمات والسلالم الموسيقية المعينة ، وفى الألحان والإيقاعات ، والهارمونية والموضوعات الأدبية والعواطف ... وغيرها . وتندمج هذه الآثار والعناصر المتكاثرة فى تأليف أكثر تعقيداً ، كما هو الحال فى الصور الحائطية والسيمفونيات والروايات المسرحية (١) ، كذلك يتضح تغاير اللغة والأدب فى تعدد أقسام الكلام وفى التمييز الأدق بين ظلال المعنى (٢) . ويبرز هذا التكامل فى صوغ هذه الألفاظ والمعانى فى لغة الحديث واللغة المكتوبة أو العبارات الشفوية .

وتزايد التحديد والضبط أو الدقة خصيصة أخرى من خصائص . التطور ، وهى خصيصة تتجلى فى التغاير أو التكامل التقدمى أو كليهما معاً . « إننا لن نجد الدليل على التطور من غير المحدود إلى المحدود أقل توفراً من الدليل على أن التطور، يحدث من المتجانس إلى المتغاير الخواص.» ويسوق «سبنسر الأمثلة على التحديد المتزايد بالمقابلة بين العدد والآلات الحديثة ، وبين الأدوات والأسلحة القديمة غير المضبوطة وغير المنتظمة لدى القبائل الهمجية ، حيث يمكن صنع الآلات الحديثة بحيث تصل دقتها إلى كسر صغير جداً من البوصة (٣) . وثمة مثل آخر يضربه على فكرة التحديد ، ذلك هو « تعاظم الدقة فى التمثيل » فى الصور والتماثيل الحديثة ، بالمقابلة بينها وبين الوجوه الشخوص الغامضة « المجردة عن الشخصية الفردية » فى الفنون البصرية القديمة . وتدل القصص والمسرحيات الحديثة على « تناقص تدريجى فى التكلف » فى كل ما هو غير طبيعى ،

---

(١) « المبادىء الاولى » ، (١٢٤) ص ٣٥٣ — ٣٥٤ . وانظر : أصل الموسيقى فى كتاب « حقائق وتعليقات » « Facts and Comments » (نيويورك ١٩٠٢) .

(٢) المصدر السابق ص ٣٤٧ .

(٣) المصدر السابق ص ٣٧٨ .

وعلى الأمانة فى عرض الشخصيات الفردية التى تتناولها القصص والمسرحيات ، وذلك بالمقابلة بينها وبين الأدب القديم حيث الشخصيات الغامضة ، أو انعدام المواءمة مع وقائع الحياة ، وغلبة الأحداث الخارقة للطبيعة والمصادفات غير المحتملة أو المستحيلة ، ويشارك سبنسر فى أحكامه هذه ، الفرض الشائع فى عصره من أن هدف الفن الواقعى ومعيار جدارته ، يكمنان فى مطابقته للواقع كما يراه المؤمن بالمذهب الواقعى ، وهو يستخف بالمدى الذى يمكن أن يتطور إليه الفن الواقعى مع أساليب المفهوم المجرد والخيال . ولا يدرك كم من الأجيال المتعاقبة سوف تعجب بالفن غير الواقعى . ولكن ، بصرف النظر عن مسائل القيمة ، فمن المقطوع به أنه كان ثمة فى كثير من الفن الغربى وخاصة فى الأدب نزعة ملحة تماماً نحو الواقعية ونحو تصوير الشخصيات تصويراً دقيقاً . أما فى الرسم والنحت ، فإن النزعة نحو الابتعاد عن الواقعية ، لم تقو حتى أواخر سنى حياة سبنسر .

ترى هل كل فن تطور تطوراً عظيما هو بالضرورة معقد فى الشكل ؟ وهل مثل هذا الفن هو بالضرورة أحسن الفنون ؟ لم يقل سبنسر هذا صراحة ، ولكنه لمح إليه مراراً : (ا) حين أورد الأمثلة على تزايد التعقيد فى الفن ، إيضاحاً لقانون التطور ، (ب) فى امتداحه إياها على أنها أحسن وأسمى وأكمل من الأنماط القديمة ، غير المتغايرة . وفى أحد أبحاثه الأخيرة عن الموسيقى المتطورة Developed Music [1] « نراه يبرز تزايد التعقيدات مع تطور الموسيقى » ، وجدير بالذكر أنه فى كل الفنون على حدةوله ينبع السرور من رؤية التشابه كما ينبع من رؤية التنافر ، فالسرور من التشابه « يمتد تدريجاً إلى مجموعات أكبر من المقاطع والجمل والعبارات » على حين أن السرور المنبعث عن المقابلة بين مركب نغمات وآخر ، يتضمن فى الواقع مركبات أطول وأكثر اتقاناً . ويتحقق إدراك التنوع فى الوحدة على نطاق أوسع مع

(١) « حقائق وتعليقات » (نيويورك ١٩٠٢) ص ٦١ .

تغيرات الوقت والقوة والمقام الموسيقى ، وغيرها . وفى الوقت نفسه يصحب ذلك كله تطور هائل فى الهارمونية ، وينشأ فى نفس الوقت الارتقاء لهذا الانسجام وتكون النتيجة تغايراً ينمو على الدوام » . وعندما أشار سبنسر إلى بيان سير هيوبرت بارى عن الموسيقى الشعبية ، نراه يقابل بينها وبين الموسيقى المتحضرة المتطورة على أنها غير محدودة ، « تغايرت بطريقة ناقصة معيبة إلى نغمات » ، وتميزت بالتكرار الرتيب الممل للمقاطع الموسيقية الفجة . ومهما يكن من شىء ، فاننا لنسمع فى بعض الموسيقى البدائية « بذور هذا الخلط الذى تتميز به الموسيقى المتطورة » فالمقاطع والجمل تتكرر وتحدث المقابلة بينها ، وهناك فى الموسيقى الأكثر تطوراً ، تنوعات بارعة فى طبقة الصوت ، والأمد ، والجرس ، والوقع ، وكذلك فى الإيحاء العاطفى . وإلى جانب هذا كله هناك تكامل أكثر عن طريق « الإخضاع للمقام Key-note » والعلاقات بين الأجزاء الكبرى . وتطورت كذلك ألوان كثيرة مختلفة من الموسيقى .

٣ ــ بعض مواطن الضعف فى نظرية سبنسر

يعلق سبنسر تعليقاً يغلب عليه التناقض ، ينم عن الاستحسان لاتجاه الروايات والقصص الحديثة إلى « نبذ الموضوعات أو الفكرات الرئيسية البارعة التى يندر أن تقدمها الحياة ، إن صح أنه يوجد شىء منها على الاطلاق »(١) وربما بدا أن هذا اللون من التعقيد ليس علامة على درجة عالية من الارتقاء ، ولابد من نبذه حرصاً على تمثيل واقع الحياة بشكل أكثر تحديداً ، ولكن هذه التضحية بالتزام الثبات على الرأى من جانب سبنسر ربما لا تكون خطأ بقدر ما هى تسليم منه بحقائق التاريخ ــ وهو أمر لجأ إليه فيما ندر . على أنه ، على وجه الاجمال ، قنع بجمع مالا يحصى من الأمثلة على التعقيد فى الفن ، وفى غيره ، وهو يعنى بذلك دائماً أنه كلما زاد التعقيد كان خيراً .

(١) « المبادىء الاولى » فقرة ١٢٧ ص ٢٧٩ .

وقل أن يدرك سبنسر أن بعض أنواع التعقيد يضحى بها دائماً ، فى الفن وفى الحياة ، بوصفها عقبة فى سبيل قيم أخرى مرغوب فيها أكثر من هذه التى ضحى بها ، فى نفس الوقت . وربما كان من الجائز المراسة متفتحة رحيبة الأفق لعدد أكبر من هذه الأمثلة السلبية ، أن تؤدى به إلى إدراك أن بعض ألوان التبسيط ، ليست مرغوباً فيها فحسب ، ولكنها خطوات ضرورية على طريق التطور نفسه ، فليس ثمة شكل فى الفن أو غير الفن ، يمكن أن يتطور وفق كل الأساليب الممكنة دفعة واحدة ، ذلك أن تطورات على هذا النحو قد يتداخل كل منها مع الآخر ، فإن اختيار طريق بعينه للتطور ، فى الحياة وفى الفن وفى الشكل العضوى ، معناه بالضرورة نبذ لسائر الطرق ، الفعلية منها والممكنة ، كذلك معناه التضحية بطائفة من القيم ، كلية أو جزئياً ، فى سبيل طائفة أخرى . وصفوة القول إن عجز سبنسر عن إدراك هذه الحقيقة ، وإصراره العنيد على إثبات « قانونه » بأى ثمن تركا الباب فى نظريته مفتوحاً لاعتراضات خطيرة .

وفى أحد أبحاثه الأخيرة بعنوان « الفن الهمجى » Barbaric Art (١) ، يكاد سبنسر يصطدم بهذه المشكلة ، ويعجز مرة أخرى عن إدراك أهميتها العميقة لنظريته بصفة عامة . ومرة أخرى يدلى برأى يبدو أنه يتعارض مع نظريته الأساسية ، دون أن يضع يده على الحقيقة أو يوضحها . فهو يقول بأن الفن الهمجى إن هو إلا عرض للمجتمع المتبربر الاستبدادى (٢) . فالحكم الاستبدادى ينشد فى الفن وسيلة للتباهى يلقى بها الرعب فى قلوب الناس : « بطراز من الفن فائق الجمال بالغ الاتقان » ، يوحى بما أنفق عليه من مال وبذل فيه من جهد . ومن أمثلة ذلك الزخارف المتقنة التى تزين المقابر والمعابد

(١) « حقائق وتعليقات » ص ٢٦٥ .

(٢) يقول سبنسر ان كنيسة القديس مرقص St. Mark فى البندقية ليست الا نموذجا جميلا للعمارة عند المتبربرين — اقتبسها هـ . اليوت فى كتابه « هربرت سبنسر » . ص ٣٩ .

المصرية والأشورية ، وكذا ثياب الأرستقراطية الحديثة فى الشرق وشارات الشرف والسلطان عندهم . وفى أوربا كانت أسلحة رجال البلاط وأدواتهم ومعداتهم كلها مرصعة ومزدانة بشكل بارع رائع . ولم تبدأ تلك البساطة النسبية التى يتميز بها الفن الصادق الرفيع فى أن تظهر نفسها إلا مع اضمحلال الحكم العسكرى ، وما صاحب ذلك من نمو « النظام الصناعى » . ولكن ماذا عن نظرية سبنسر الأساسية المديدة العمر ، التى تذهب إلى أن التعقيد المتزايد خير على الفن ، كما هو الحال فى غيره ؟ إنه لم يثر هذه القضية التى ربما كانت تتطلب مراجعة مذهبه مراجعة بعيدة المدى ، بل إنه يمضى فى استنكار ما ساد من إحياء لطرز العصور الوسطى ، على أنها « عود إلى البربرية » و« انتكاس فى الذوق » ، « وارتداد إلى القبيح » . ويقول بأن البساطة البروتستانتية تحل محلها فى كل مكان ، البراعة الكاثوليكية فى الرسوم الملونة على الجدران ، وأعمال النحت على المذبح والحاجز المزخرف خلفه ، والأردية الكهنوتية الثقيلة اللامعة . إن وليم موريس لمرتد عنيد فى عودته إلى طراز القرن الخامس عشر وإلى الطراز القوطى . وإن الزخرفة القديمة ، والورق الخشن الحافة ، والحروف غير المنتظمة على أغلفة الكتب المصنوعة على شكل هندسى ، لتذكرنا بالحضانة ، « برسوم الأطفال المهوشة التى لا تخضع لنظام أو قياس ، وبفنون المتبربرين . ، التى هى قريبة منها بطبيعة الحال » ويبدو أنه لم يدرك أن هذه النزعات الخاصة فى الأسلوب كانت ضروباً من اتجاه طويل لأمد بعيد المدى لاحياء الأساليب البدائية والقديمة والوسيطة والشرقية ، وهو اتجاه ظل مستمراً منذ الحركة الرومانتيكية قبل ذلك بقرن من الزمان ، قدر له أن يتوغل كثيراً فى القرن العشرين . وقد يبدو هذا « الانتكاس » حسناً ، وتقدمياً ، فى نظر أولئك الذين يعجبون بهذه الأساليب الدخيلة القديمة ، الذين يضيقون ذرعاً بالتقليد الرئيسى الأوربى .

إن سبنسر لم يقع فى الخطأ الذى يرميه به كذباً انج Inge وغيره من النقاد المعادين ، ألا وهو « الربط » أو « الخلط » بين مجرد التعقيد وبين التقدم ،

بل إنه أكد الحقيقة القائلة بأن بعض الازدياد فى التعقيد إنما هو عرض من أعراض المرض ، كما هو الحال فى النمو الكثيب للسرطان (١) . فإن هذا النمو ، رغم أنه ينطوى على التفاضل ، وعلى ازدياد فى تغاير الخواص ، فإنه ليس تقدماً ولا تطوراً . ويضيف سبنسر أن مثل هذا يمكن أيضاً أن يقال عن التغيرات الاجتماعية الشاذة كما تحدث فى حالات العصيان المسلح والثورات والمجاعات والأوبئة . فمثل هذا التغاير لا يعدو فى حقيقته أن يكون نوعاً من الانحلال أو خطوة فى الطريق إليه . فكيف إذن يستطيع المرء أن يميز بين التعقيد التطورى التقدمى وبين أنماط النمو غير السليمة ؟ إن حله يكمن فى المعيار الإضافى ، وهو معيار التحديد ، أى وضوح المعالم ، والنوعية ، أو الاتجاه . « فإن الافتقار إلى التحديد هو الذى يميز تعدد الأشكال فى الانتكاس عنه فى التقدم ». فيجب عندئذ أن يميز الارتقاء من غير المحدد إلى المحدد ، على أنه جزء أساسى فى عملية التطور . ويصرح سبنسر بأن هذا واضح فى كل مكان ، مثل تطور المجموعة الشمسية من مادة منتشرة إلى تركيب أو كيان أكثر تحديداً .

أما كون مفهوم التحديد على هذا النحو كافياً للتمييز بين التعقيد السليم وغير السليم فتلك مسألة مشكوك فيها ، فقد تكون بعض أنواع النمو المرضى (السقيم) — بيولوجى ، اجتماعى ، ثقافى — محددة بدرجة كافية — كل بطريقته الخاصة . ولكن هذه مسألة أخرى . وانه لمن الأهمية بمكان أن نلاحظ أن سبنسر ترك الباب مفتوحاً لادراج بعض أنواع التعقيد فى الفن وغيره من المظاهر الثقافية ، على أنها انحلالية انتكاسية . وربما أصر ، للسبب نفسه ، على أن بعض ألوان التبسيط فى الفن يمكن أن تكون تطورية تقدمية ، بقدر ما تساعد على مزيد من التحديد . ولكنه لا يسير قدماً فى هذا الخط من التفسير ، كما أنه لم يناقش أى المعيارين : التعقيد أو التحديد ، يمكن أن يكون له وزن أكبر فى تقرير أن هذا تقدمى ، وذاك غير تقدمى ، حين لا يتلاقيان . إنه بدلا من ذلك

---

(١) « المبادىء الاولى » الفصل ١٦ .

يستمر فى إيضاح كيف أن جميع الفنون الجميلة والفنون الصناعية كشفت عن ازدياد فى التحديد .

ولنطرح أيضاً مسألة القيمة جانباً ، ولنلاحظ العلاقة بين هذه الاتجاهات وبين مفهوم التطور . فمن حيث التعقيد ، نجد أن الطرز البسيطة البروتستانتية فى الفن الكنسى تلك التى أعجب بها سبنسر ، نبعت هى نفسها من حركة قديمة كانت تتجه إلى العودة إلى البساطة ؛ أو قل إنها حركة ارتداد من زخرفة العصور الوسطى والباروك إلى المثل العليا فى الكنيسة المسيحية الأولى التى كانت متواضعة خالية من الزخارف . وكانت تلك الحركة ، من بعض الوجوه ، انحلالية أو انتكاسية . ومن جهة أخرى كان إحياء طرز العصور الوسطى والزخرفة المتقنة فى عهد سبنسر محاولة لاستئناف نزعة التعقيد التى كانت قد توقفت مؤقتاً على النحو سالف الذكر ، وليس هناك شك فى أن سبنسر استطاع أن يصر على أن الفن البروتستانتى الهندسى البسيط « الكلاسيكى الحديد » الذى أعجب به ، تطور تطوراً هائلا فى كونه دقيقاً محدداً ، رغم أنه أقل تعقيداً ، وأن الفن الساذج المهوش الذى لم يرق له ، كان من هذه الناحية أقل تطوراً . ومن ثم يمكن أن يكون التغيير فى الشكل تطورياً من بعض الوجوه ، انحلالياً من وجوه أخرى ، ولكن ، كقاعدة عامة ، كان التعقيد معياره الأساسى لقياس التطور .

ويستطيع المرء باستخدام معايير مختلفة ، أن يصل إلى نتائج متباينة عن أى الأشكال تطورت بدرجة أعلى من غيرها ، وليس هذا مجرد تخبط فى التعليل ، ولكنه يدل على حقيقة أبعد مدى ، هى « أن التغيير التطورى يسير فى دروب متنوعة ، مضحياً أحياناً بالتحديد فى سبيل التعقيد ، وأحياناً العكس » ومن المحقق أن العملية الكلية لتغيير الطراز فى أية فترة بعينها ، تجمع بين شىء من هذا وشىء من ذلك (التحديد والتعقيد) ، كما تجمع بين شىء من الانحلال وشىء من التطور . فإن حركة الانتكاس فى الفن ، التى شكا منها سبنسر ، لم تكن بأسرها اتجاهاً إلى المزيد من اتقان الزخرفة ،

ويلاحظ أن الطرز الهمجية والطرز البدائية ليست كلها متقنة مزخرفة . وتضمنت بعض المحاولات الحديثة للعودة إلى البربرية « أو البدائية » فى الفن ، استبعاد تفاصيل طرز عصر النهضة وطرز الباروك ، مما أدى إلى تناقص جديد فى التعقيد .

٤ ـ التطور الجمالى

بوصفه وجهاً من وجوه التطور العقلى والاجتماعى

نظرية اللعب

من رأى سبنسر أن التطور لا يقتصر ظهوره على منتجات الفن وحدها ، بل كذلك فى العقول والأنشطة والطوائف الاجتماعية التى تنتج بين ظهرانيها هذه الأعمال الفنية ، ولقد أشرنا فيما سبق إلى ما ذكره عن التفاضل والتكامل بين وظائف وأساليب مختلف الفنون . وكم جاوز الحد فى تبسيطه ، كعادته ، وكم بالغ فيه ، نفر من أتباعه ، حتى خرجوا بالنظرية الخاطئة المضللة ، وهى أن كل الفنون نشأت من مصدر واحد . ولكن النظرية تنطوى على قدر كبير من الحقيقة . فليس من ينكر أن الفنون البدائية وفنون ما قبل التاريخ كانت فى جملتها ، قليلة ، بسيطة ، أقل تغايراً ، إذا قورنت بالفنون الحديثة ، بما فى ذلك فنون أحدث الثقافات القبلية وثقافات المدن الصناعية ، على قدر سواء .

ولا تتحدر أعمال الفن ، بطبيعة الحال ، تحدراً مباشراً من جيل إلى جيل ، كما يفعل النبات والحيوان ، بل هى نتاج العقول والأيدى البشرية فى كل جيل . ويرى سبنسر أن تطورها هو فى وقت واحد وسيلة ومظهر للتطور الإنسانى العقلى والاجتماعى ، ولا يمكن إحكام فهمه أو وصفه ، بمعزل عن هذا التطور الأخير (الاجتماعى) ، ولقد أفرد سبنسر عدة مجلدات من سلسلته الضخمة ليوضح كيف أن ظواهر علم النفس وعلم الاجتماع تكشف عن نزعات تطورية

إن القارىء اليوم ليحس أن « علم نفس » سبنسر علم عتيق نوعاً ما . فإنه يقوم أكثر ما يقوم على أساس « وحدات » عقلية من الحس والفكر والوجدان ، « وحالات من الوعى » فرض أنها جمعت بعضها إلى بعض ، كما يجمع الطوب ليؤلف تراكيب مركبة . وعلم النفس على هذا النحو ينهج نهجاً وثيق الصلة بتعاليم « التجريبية والنظرية الترابطية » البريطانية التى تزعمها لوك وهيوم (وفرديته المتطرفة فى الفلسفة الاجتماعية ليست إلا جزءاً من هذه الأيديولوجية نفسها) . الواقع أن كل تناوله لعلم النفس قائم على تفتيته إلى جزيئات ذرية مما يجعله علماً ساكناً تعوزه الحركة ، إلى ذلك حد بعيد بالنسبة لنا اليوم ، حيث ألفنا أن نتصور علم النفس على أساس أنه صور دينامية كلية لألوان السلوك والمواقف . (وهذا يوائم التفكير الاجتماعى على أساس الجماعات) ، ولما كان ذلك المفهوم قائماً على نظريات ما قبل فرويد ، فإنه يميل إلى المبالغة فى مدى وعى السلوك الإنسانى وعقلانيته ويرث عن نظرية المعرفة الثنائية القديمة التفرع أو الانقسام إلى شعبتين : الشىء الواعى ، وهدفه ، و « العلاقات الباطنية ، والخارجية » ، رغم محاولة تكييف بيولوجى حديث . وكان سبنسر مؤمناً أكثر مما ينبغى بالانتقال المادى للخصائص المكتسبة : العقلية والجسمية على حد سواء . وبالغ فى توكيد فكرة الفن على أنه لعب ، بمعنى صرف أو افراغ الفائض من الطاقة الذى لا يحتاج إليه العمل فعلا . وبالغ فى بساطة وفجاجة الثقافات القبلية الحديثة التى هى أبعد ما تكون عن « البدائية » من نواح كثيرة . ومن ثم يميل علم النفس المعاصر إلى عدم المبالاة « بعلم نفس سبنسر » ، على اعتبار أنه عتيق مهجور ، مثل سائر مذهبه ، ومرة أخرى سار رد الفعل هذا شوطاً بعيداً ، من بعض النواحى ، الأمر الذى أدى إلى تجاهل بعض آراء سبنسر الثاقبة الصالحة .

لقد سبق أن أوردنا بعض عبارات مميزة أشار فيها سبنسر إلى التطور العقلى بصفة عامة ، وإلى « ألوان من الذكاء أكثر تطوراً » تدرك معاً أشياء ، لا تدرك الآن إلا أجزاء متفرقة . ويقول صلى Sully « إن التطور العقلى

هو تكوين متعاقب لوحدات من الوجدان فى أشكال أكثر تعقيداً » . وكذلك تتطور المجتمعات فى بنيانها ووظيفتها ، كما تتطور فى النمو . وكما هو الحال فى الشكل العضوى ، يشمل النمو أو الارتقاء نمو العقل الفردى كجزء من مجموع العمل الوظيفى للجسم ، كما يشمل تطور تفكير الإنسان ووجدانه ، عبر أجيال متعاقبة ، بمعونة من النظم الحضارية .

ولا ريب فى أن الفكرة العامة فى أن العقلية اتجهت فى جملتها ، إلى الارتقاء من البسيط إلى المركب ، فى كل فرد وفى الثقافة الاجتماعية ، فكرة صحيحة . وثمة قدر كبير من الحقيقة فيما ذهب إليه سبنسر من التدليل على بعض الطرائق التى يتم بها نمطا الارتقاء العقلى كلاهما (١) . فهو يشير إلى تزايد مجال التمييز والتحديد ، فى الإدراك الحسى والرغبة والانفعال والإدراك والكلام عند الطفل ، وتزايد التكامل المعقد عنده بين الحركات المتغايرة والعمليات العقلية المجردة . ويشير فى سلم ارتقاء الحيوان إلى الاتساع المناظر فى مدى التمييز والتعرف على الأنماط والآحاد . ويشير فى الإنسان إلى قدرة أكبر على التفكير الدقيق المجرد المنتظم بين المتحضرين . وفى مقدورنا ، دون كبير مشقة ، أن نترجم خلاصة مبدئه العام عن « الارتقاء العقلى » فى صيغة معاصرة مقبولة: إن كل حالة يميز فيها الذكاء الذى يأخذ بأسباب التقدم ، بين الأشياء أو الظواهر أو القوانين التى كانت من قبل مختلطة بعضها ببعض ، هى حالة تنطوى على تغاير فى أوضاع الوعى . وكل حالة يدرك فيها هذا الذكاء المتقدم أن الأشياء والظواهر والقوانين ذات طبيعة أساسية واحدة ، وكان يظن من قبل أنها متميزة ، هى حالة تنطوى على تكامل أوضاع الوعى . » .

ومثل هذا الارتقاء ، فى الفرد أو الجماعة ، يمكن أن يتبع خطوطاً كثيرة مختلفة للتدعيم . فيمكن أن يكون ، أصلا ، عملياً أو جمالياً . ولا يرى سبنسر تعارضاً أو فارقاً جوهرياً بينها . وهناك فى الفن وفى العلم ، توافق متطور بين

(١) « المبادىء الاولى » فقرة ١٤٣ ، ص ٣٩٠ وما بعدها .

العلاقات الباطنية والخارجية ، بين الكائن المفكر وبيئته . وهناك قدرة أكبر على إدراك وفهم التمييزات الدقيقة والإحساس بها عاطفياً، وضبطها أو التحكم فيها فى المجالين كليهما ، وتنظيمها بطرق شاملة . وينطوى العلم والفن المتطوران كلاهما ، على درجة عالية من هذا التفاضل والتكامل ، فأحدهما يعبر عنه فى القوانين والنظريات ، والآخر فى الصور والقصائد والسيمفونيات. وكان سبنسر من أوائل من أدركوا أهمية الأنشطة الفنية فى الارتقاء العقلى عند الطفل (١) .

ومجد سبنسر ورفع من شأن الفنون و « الثقافة الجمالية » باعتبارها أزهار الحياة المتحضرة « ونتاجها (٢) » . وتطلع إلى الوقت الذى نستطيع فيه أن نوليهما مزيداً من العناية ، بعد أن قهرت قوى الطبيعة قهراً تاماً ، وتحققت حياة اجتماعية سليمة . ولكنه نعى على التعليم الكلاسيكى الذى يتلقاه « السادة الأماجد » فى عهده ، لاهماله الدراسات العملية اللازمة لسعادة الإنسان وهى المعرفة النافعة فى تدبير العيش ، وفى الأبوة والمواطنة والصحة . وارتأى أنه من رذائل التعليم ، التفريط فى أمر هذه الدراسات لحساب بعض التهذيب السطحى والإلمام برشاقة الشعر اللاتينى .

وآمن سبنسر بأن أعلى ضروب الفن ، أى فن ، يرتكز على العلم ، ولن يتيسر للمرء ، بغير العلم ، الوصول إلى أفضل نتاج أو تقدير للفن . حقاً إن قلة من الفنانين الأقدمين تزودت بالمعرفة العلمية ، بمعناها الدقيق ، ولكن عظماء الفنانين ، بما أوتوا من دقة الملاحظة ، « كان لديهم دوماً رصيد من العموميات أو الأحكام العامة التجريبية التى تشكل علماً فى أدنى مراتب العلم » . وكثيراً ما عانى الفن من عجز هذه العموميات ، وإنه لينبغى على المرء

(١) « ليست المسألة ان الطفل ينتج رسوما حسنة ، ولكنها مسألة تكوين الذات: « Education : Intellectual, Moral and Physical »

(٢) المصدر السابق ، ص ٧٣ وما بعدها : « What Knowledge is of Most Worth »

لينتج صورا أو نحتاً أو أدباً جيداً ، أن يلم بالحقائق والقوانين المتعلقة بالأشياء التي تمثلها هذه الفنون . وهنا أيضاً نجد ذوق سبنسر محدوداً إلى حد غير لائق بنمط الفن الواقعي ، ولا يعترف بقيمة تلك الأنماط الأخرى التي تشدد على الخيال والتخطيط والتعبير العاطفي على حساب الواقعية ، كما أنه لا يعترف بأهمية العمليات غير العقلانية في ذهن الفنان . لقد بالغ الرومانسيون في قيمة هذه كلها بطريقة غامضة ، وكان سبنسر يؤكد من جديد لوناً جديداً من العقلانية ، أكثر مرونة بكثير من الكلاسيكية الجديدة ، نظراً لأنها أسست على مفهوم بيولوجي تطوري . « سيفعل الحدس الشيء الكثير ، ولكنه لن يفعل كل شيء . ويجدر أن يكمل الإدراك الحسي بالمعرفة المنظمة ». وإن كان هذا المفهوم القائم على علم النفس الجمالي حكيما في زمانه ، فإنه لا يزال بالغ البساطة بحيث لا يستوعب كل التعقيدات التي كشفتها مدرسة التحليل النفسي في عملية الخلق والابداع .

وكان سبنسر أكثر توفيقاً حين ذكر نقطة هامة لم تدرك في علم الجمال إدراكاً كافياً حتى اليوم ، حين يقال بأن كل فنان في حاجة إلى معرفة كيف أن عقول النظارة أو المستمعين سوف تتأثر بخصائص عمله المختلفة وتلك مسألة من مسائل علم النفس » (١) « فإنك إذا سألت عما إذا كان تكوين الصورة جيداً ، إنما تسأل في الحقيقة عن كيف ستتأثر بها إدراكات المشاهدين الحسية ومشاعرهم » ويقول بأن العلم ضرورة لازمة لتقدير الفنون تقديراً كاملا ، ويمكن أن يكون العلم نفسه شاعرياً ، وما هو بعدوّ للشعر ، وإنهَ ليفتح آفاقاً جديدة للخيال الجمالي. ويرى سبنسر ، كما رأى أرسطو ، ويرى علماء الجمال الطبيعيون اليوم ، أن الفن في جوهره وسيلة للون من ألوان إسعاد البشرية ولحياة طيبة على هذه الأرض ، وبخاصة للتمتع بالجمال ، على مستوى عقلي متطور بدرجة عالية . وإنما يكون الحكم على الفن على أساس فعاليته في تحقيق

---

(١) المصدر السابق ص ٧٩ .

هذه الغايات. ويتجنب سبنسر ، فى هذا البيان الواضح البسيط ، المآزق التى تورطت فيها فلسفة التعالى الهيجيلية التى عوقت علم الجمال حتى يومنا هذا ، وكذلك يتجنب التناقض الزائف المصطنع بين الفن والعلم ، بإيضاحه أن الفن ما هو إلا نوع من البراعة الفنية التى يمكن أن يعاونها العلم ، وتتطلب المزيد من المعرفة العلمية .

ومن الواضح أن الحقيقة العامة القائلة بأن بعض العقول مركب بالغ الارتقاء ، وأن بعضها الآخر بسيط بدائى أولى، حقيقة واقعة صادقة لا يستغنى عنها علم النفس ، ولم يبتكر سبنسر هذه الحقيقة ، ولم يكن هو الذى كشف عنها لأول مرة ، فإن كثيراً من فلاسفة الإغريق ، من سقراط فصاعدا ، اعتنقوا فكرة أن هناك عقلا وخلقاً على درجة عالية من الارتقاء : فيلسوفاً أصيلا ، ورجلا نبيلا يختلف اختلافاً بيناً عن العقلية المحدودة التى يتسم بها الحيوان أو الطفل الصغير أو الرقيق الجاهل أو المتبربر ، وهذه عقلية محدودة . ولا ينحصر الفارق بينهما فى مقدار المعرفة ، ولكنه يمتد إلى القدرة العقلية ، وهى القدرة على التفكير المجرد المنطقى ، وعلى ضبط النفس والتحكم فى الأهواء ، وعلى تحقيق التناسق والانسجام بين العقل والجسم ، على هدي من الفكر . وأكدت بعض القوانين الأخلاقية أهمية فضائل بذاتها : مثل الطهارة والتقوى ، أو الإخلاص أو الطاعة ، وذلك على حساب الارتقاء الشامل فى كل النواحى ، ولكن المثل الأعلى الإنسانى عند اليونان ، وبخاصة كما وصفه أرسطو ، هو نمو متوازن متعدد الجوانب ، عقلى وجسمى معاً ، وهو يشمل القدرة على فهم أفضل ما ينتجه الفن والتمتع به . ويؤكد « علم النفس » الذى نادى به سبنسر ، وبلغة عصره ، هذا المفهوم لعقلية ناضجة النمو ، سليمة الصحة سعيدة اجتماعية كذلك .

وينسب سبنسر دوراً هاماً « للأحاسيس الجمالية » فى العملية الكلية للنمو العقلى . وهو يشبه شيلر فى أنه يستق هذه الأحاسيس من « دافع اللعب » ،

من حيث أن « كليهما ، لا يخدم ، بأى طريق مباشر ، العمليات المؤدية الى الحياة » (١) . بيد أنه يشير إلى أنها تنتج « منافع خفية » كما هو الحال فى تقوية الملكات ، حتى ولو لم يكن ذلك مقصوداً . وهو يفسح المجال للتعرف على مساعدتها غير المباشرة على الحياة ، فى حديثه (على سبيل المثال) عن وظيفة الموسيقى فى تقوية التعاطف الاجتماعى ، ولكن التوسع فى هذا الخط من التفكير متروك لأتباع سبنسر . ذلك لأنه كان حريصاً على عدم المبالغة فى القيمة النفعية لكل الأنشطة الحضارية ، وهو بهذا يتجنب بعض التبسيطات المبالغ فيها التى قال بها بعض التطوريين الذين جاءوا فيما بعد ، ويختلف رأيه فى الفن واللعب عن رأى شيلر فيهما ، فى أنه أكثر واقعية وأقل خيالا وتجريداً .

إنه لزام على الحيوانات الدنيا ، وإلى حد أقل على الإنسان البدائى ، أن تستنفد عادة كل قواها أو معظمها فى تأدية وظائف ضرورية للابقاء على الحياة . فإذا قضت الظروف بأن تكون ممارسة هذه الوظائف أمراً غير ضرورى لبعض الوقت ، بل تهيىء الفرصة للانصراف إلى ممارسة كاذبة لها ، عندئذ يحدث اللعب . فاللعب ممارسة مصطنعة لقوى تصبح ، فى حالة التخلف عن ممارستها بشكل طبيعى ، مستعدة لاستنفادها إلى درجة أنها تنفس عن نفسها فى أنشطة زائفة بدلا من أعمال حقيقية . وينطوى هذا فى الغالب على اشباع مثالى برىء لغرائز مدمرة ، كما هو الحال فى الألعاب . ويمكن أن تجتذب الملكات العقلية العليا نحو اللهو ، كما هو الحال فى مسابقات الذكاء . « وعندئذ يتيسر للقوى التى هى أكثر سمواً وأقل جوهرية ، والقوى الدنيا كذلك ، أنشطة تقوم بها من أجل الاشباعات المباشرة النابعة منها ... وتجلب المنتجات الفنية الجمالية للقوى العليا هذه الأنشطة البديلة كما تقدمها الألعاب لمختلف القوى الدنيا ... ويقترن الطابع الجمالى لإحساس ما عادة بالانفصال عن

---

(١) « مبادىء علم النفس » ٢ ـ ٢ ، الفصل التاسع « المشاعر الجمالية » . وللرجوع الى « نظريات اللعب » عند سبنسر وجروس ولانج ، انظر لستول Listowel : « Critical History of Modern Aesthetics ». لندن ١٩٣٣ ص ٢٧ ، ١٥٩ .

وظيفة الشيء لخدمة الحياة . » فعاطفة الجمال تنبع من الأحاسيس اللطيفة والصور والتماثيل وغيرها من العروض البهيجة السارة التى انفصلت على هذا النحو عن الحاجات البيولوجية .

ويعتمد علم الجمال المعاصر على نظرية اللعب فى الفن ، أقل كثيراً مما فعل شيلر وسبنسر . فنحن أشد ميلا إلى توكيد وظائف الفن الجدية والعملية والفكرية ، وإلى اعتباره ضرباً من أعمال المهارة . وانا لننزع إلى نبذ التحيز الأرستقراطى الذى حدا بمفكرى القرن الثامن عشر إلى تمجيد اللعب على حساب البراعة اليدوية المأجورة . ولكن لا يزال الافتراض صحيحاً بأن الفن ، مثل الفلسفة والعلم وكثير غيرهما من الأنشطة المهذبة ، يستفيد من القوى التى طورها الإنسان أولا ، فى الصراع الحيوانى من أجل البقاء . ولما لم يعد فى حاجة إلى كل هذه القوى ليبقى على حياته تحت ظروف ملائمة ، تيسر له جهاز عقلى وفائض من الطاقة يستخدمها فى أنشطة أسرع نفعاً بوصفها خبرة تكتسب ، أو مفيدة لحاجات أكثر بعداً وأقل إلحاحاً ، وهكذا يحدث أن تؤدى بعض أنواع الفنون وظيفة اللعب والرياضة . ولكن هذا أبعد من أن يكون الوظيفة الوحيدة للفن على أية حال . كما أن الفن ليس النشاط الحضارى الوحيد الذى له جوانب تتسم باللعب ، حيث يمكن أن توجد مثل هذه الجوانب فى مجال السياسة والعمل وغيرهما من ضروب السعى والمهن التى تقلد وتمجد أحياناً فى غرائز الإنسان الفطرية الشرسة . وقد تمارس هذه الغرائز كذلك أحياناً فى اشباع رغبات فورية .

وتحت عنوان « المشاعر الجمالية » يدرج سبنسر « حالات الوعى » من كل درجات التعقيد والأنماط المتنوعة ، وبعضها أحاسيس نامية ، على حين أن بعضها الآخر مثل الاغتباط بالتأمل فى عمل نبيل من شخصية خيالية هى أحاسيس يتمثلها المرء فى ذهنه . أما الترابطات اللطيفة بألوان أو أصوات معينة أو غيرها فإنها تحدث بالخبرة . وتتكون هذه المثيرات أو المنبهات فى

أشكال معقدة ومجموعات متحدة من الأشكال . وتميل تلك الأشكال التى يحس بأنها جميلة مرضية إلى إعمال الإدراك الحسى دون أن ترهقه ، لأن فيها من التنوع ما يكفى للحيلولة دون الرتابة المملة ، ولكن ليس إلى الحد الذى يدعو إلى الحيرة وتشتيت الانتباه . وهكذا يتحد التفاضل مع التكامل ، وكذلك تثير الأعمال الفنية المعقدة فى الرجل المثقف خواطر سارة بفعل خوضه تجربة الحياة . وفى مجالات الحس الجمالى العليا ، كما هو الحال فى أدب الخيال ، تكون العناصر المعروضة ثانوية ، وتكون العناصر التى يتمثلها المرء فى ذهنه أساسية جوهرية . وينطوى أرقى أنماط الإثارة الجمالية على انطباعات حسية ، أى إدراك الأفكار والعواطف إدراكاً حسياً . وليست المشاعر الجمالية ، كما يظن البعض ، مختلفة عن غيرها اختلافاً جوهرياً ، بل إنها حالات خاصة من الإثارة فى ملكاتناالعادية . وحين ينشغل الذهن بتذوق الجمال ، يتحرر الانتباه من الفعل الموجه إلى غايات أبعد ، ويطلق العنان لتأمل فى الصور والأفكار من أجلها وحدها . ولكن الحاجات الملحة التى يفتقر إليها تميل إلى الحيلولية دون هذا ، وبناء على ذلك يحدث التذوق العالى للجمال « حين يبلغ المرء درجة من السمو لا تستلزم استنفاد الطاقات استنفاداً تاماً فى تلبية المطالب المادية من ساعة إلى ساعة » . أما حالات الوعى (الخبرات ، كما نسميها اليوم) المشتقة من الملكات العقلية العليا (الوظائف الأكثر تعقيداً) ، فإنها تلتمس لذاتها ، بعيداً عن الغايات . وبدلا من النوع الدنىء من اللعب ، بما فى ذلك النشاط الزائد للجهاز الحسى وللغرائز المخربة ، يتهيأ لقوى التنسيق العظمى أن تقوم بنشاطها هذا وتنعم بلذاتها الخاصة ، بعيداً عن القوى المدمرة.

ولا تزال الرقصات والترانيم الهمجية تتضمن زيفاً كثيراً لحياة السلب والنهب ، وتلك هى الحال كذلك فى الفنون الأكثر ارتقاء فى الحضارات القديمة . ولكن طول فترات الهدوء والسلام يهىء لعواطف الايثار أن تنمو وترتقى ، وعندئذ تأخذ الفنون الجميلة أشكالا أكثر اتساقاً مع هذه المشاعر « وقد ينتظر أن تلعب الأنشطة الجمالية فى جملتها دوراً متزايداً فى حياة الإنسان ،

كلما تقدمت خطى التطور ... فكلما نما فائض الطاقة ، اتسع مدى الأنشطة والنشوات التى تنبعث من تذوق الجمال . وعلى حين تصبح أشكال الفن بحيث تهيىء للملكات البسيطة ممارسة سارة بهيجة ، فإنها سوف تستهوى العواطف الأسمى بدرجة أكبر منها الآن » .

إن تنشئة القوى الجمالية ، على هذا الأساس جزء من التنشئة العقلية والعاطفية بصفة عامة ، بالنسبة للفرد والجماعة على السواء ، وإنها لتبلغ فى ظل الظروف الاجتماعية المواتية ، حالة متميزة من الاثارة والممارسة فى إدراك أشكال الفن المعقدة وفهمها والاستمتاع بها من الناحية العاطفية . وليس الفن المتطور تطوراً عالياً ، أكثر تعقيداً من الفن البدائى فحسب ، ولكنه كذلك أكثر أخلاقية وهدوءاً فى تناوله الصور والأفكار المتعلقة بأى نظام اجتماعى متناسق يوفق فيه بين دوافع الأثرة والإيثار ، فعندما لا تعود الوظائف العقلية والاجتماعية المعقدة مطلوبة بأسرها لاشباع حاجات الجسد ، تصبح طليقة حرة فى الاستمتاع بالخبرات السلمية السعيدة ، بما فى ذلك خبرات الجمال لذاتها وحدها . ويسلم سبنسر بأن المجتمع أبعد من أن يبلغ هذا المثل الأعلى ، ولكنه أحرز بعض التقدم فى الطريق إليه .

وإنه لمن الواضح للقارىء الحديث أن هذا البيان قد بولغ فى تبسيطه ، وأنه اليوم عرضة للتصحيح فى مواطن كثيرة . خذ لذلك مثلا أن الفن البدائى يمكن أن يكون معقداً وسلمياً ، ولكن ليس فى العلم المعاصر ما يدحض الفكرة العامة بأن القوى والعمليات الجمالية قد تطورت فى مسارات كثيرة عبر الأزمنة البدائية إلى العصور الحديثة ، كجزء من التطور الثقافى عامة . ولا يزال الباب بطبيعة الحال مفتوحاً للمناقشة فيما إذا كانت هذه خيراً لهذا التفاضل والتكامل المتزايدين ، وللفصل بين الخبرة الجمالية وبين الخبرة العملية والدينية ، ولتكاثر وصقل المثيرات الفنية . وتلك مسائل تتعلق بالقيمة والتقدم وليس « الأعلى تطوراً » هو بالضرورة الأفضل ، أو الأرقى نوعاً . ومن المتفق عليه

اليوم بصفة عامة أن التغيرات فى أشكال الفن ، سواء كانت ارتقائية أم لا ، مرتبطة ارتباطاً سببياً بالتغيرات فى التفكير والشعور والتصرفات الاجتماعية. أما ما الذى يقرر الآخر ويحدده ، وإلى أى مدى ظل الفن مستقلا ، وكيف يسير هذا التفاعل تفصيلا ، فتلك كلها مثار جدل أكبر .

٥ ـ الحملات التى شنت فيما بعد على « فلسفة سبنسر التركيبية »

واجه سبنسر منذ بدأ فى نشر مؤلفاته الأولى حملات مريرة من جانب النقاد العدائيين . وجاءت معظم الحملات أول الأمر ، من جانب رجال الدين المحافظين الذين عارضوا كل تطورية ، وخاصة ما قال به سبنسر من تنوع طبيعى . وبعد ذلك واجه حملات العلماء الذين شاركوه فى « المذهب الطبيعى » الذى نادى به ، وفى إيمانه بالتطور العضوى ، حيث اكتشف كل منهم عدة أخطاء فى معالجة سبنسر لمسائله التى اعتز بها بنوع خاص . وكان من أبرزهم أولئك الأنثروبولوجيون الذين رفضوا نظريته فى التطور الثقافى . وتعرضت نظرياته فى الفن للنقد ضمناً ، ولكنها لم تلق اهتماماً كبيراً مباشراً فى السنوات الأخيرة .

لقد عرضنا هنا لأكثر الاعتراضات شيوعاً على مذهبه فى جملته . ويمكن تلخيصها هى ، وقليل غيرها ، على النحو الآتى :

أ ـ يجب تمييز التطور عن التقدم بشكل أدق . إن سبنسر لم يسو بينهما مساواة كاملة ، ولكنه ذهب إلى أنهما يتوافقان بصفة عامة . على حين أن المفكرين الذين هم أكثر تشاؤماً يؤكدون اليوم الفوارق بينهما ، كما يصرون على أن التعقيد غالباً ما يكون سيئاً رديئاً ، كما هو الحال فى تعدد المعتقدات والمحرمات عديمة الجدوى فى المجتمع البدائى ، وفى نمو الصناعات الآلية على حساب سعادة الإنسان . والأعمال الفنية المعقدة ليست بالضرورة أفضل

من الأعمال البسيطة . فان التقدم الحقيق فى الفن و فى الحياة كليهما غالباً ما يكون عن طريق التبسيط ، وضياع الأجزاء ، والاقلال من التفاضل ، والإقلال من التكامل الواسع النطاق ، فى أنواع معينة على الأقل . (وكان هذا بيت القصيد فى حملة روسو على المدنية الحديثة وفنونها ، وكان من بين المعتقدات القوية ، التى لم يؤمن بها الرومانتيكيون فحسب ، بل كذلك آمن بها أولئك الذين قارنوا المسيحية الأولى بالتصنيع الحديث والعقلانية العلمية مقارنة تنم عن الرضى والاستحسان) وصفوة القول إن بعض التعقيد نكوصى ، وبعضه تقدمى . وينبغى فصل مفهوم التطور عن مفهوم التقدم ، فإن الاتجاهات أو العمليات التى يشيران إليها ليست متماثلة ، بل إنها كثيراً ما تتباعد وتتشعب . وهذا لا يعنى أنهما فى جوهرهما متعارضان . ولكن يبقى التساؤل : إلى أى مدى يكون ، أو يمكن أن يكون ، التطور مسايراً للمثل العليا الإنسانية فى التقدم .

(ب) تعرضت نظرية سبنسر فى التقدم نفسها لهجوم شديد : تفاؤله بالتحسن المحتوم الذى يحدث بصورة آلية ، ومعايير اللذة التى وضعها للقيم الأخلاقية والجمالية ، وخططه فى الاستقلال فى الفكر وحرية العمل . وكانت مقاييس حكمه على التحسن فى الفن هى المقاييس السائدة فى عصره ، فلم تعتبر كافية فى القرن العشرين ، مثال ذلك أنه بالغ فى تقدير قيمة التمثيل الواقعى .

(ج) وحتى من وجهة النظر البيولوجية الخاصة بالتكيف من أجل البقاء ، ثار الجدل حول ما إذا كان التعقيد هو دائماً أفضل السبل . فان التعقيد لا يأتى بالضرورة بتكيف أكبر ، ولقد أنقرضت أشكال معقدة كثيرة من أشكال الحياة ، على حين صمدت حتى اليوم أشكال أبسط . فانقرض الماموث والنمر المسيف السن ، على حين بقيت الأميبا ودودة الأرض .

(د) ليس ازدياد التعقيد شاملا أو ضرورياً . وليس « قانوناً » أساسياً

فى الكون أو الحياة . فهناك أمثلة كثيرة للتعبير فى النشوء أو التطور العرقى ، فى الاتجاه المضاد ، وخاصة « الساكولينا » وهو طفيلى «منحل» فى أمعاء السرطان البحرى . والواقع أنه فقد كثيراً من الأجزاء التى كانت لأسلافه الأكثر نشاطاً . ولكنه يبدو مكيفاً أحسن تكيف لبيئته الجديدة (١) . ومن ناحية أخرى أجيب ، تأييداً لرأى سبنسر بأن مثل هذا الكائن العضوى ، ليس مكيفاً تكييفاً صالحاً للبقاء تحت ظروف متغيرة أو متباينة . وأن تكيفه يتوقف بشكل غير مستقر على بيئة ثابتة . والتغير من هذا النوع ، كما أوضح جوليان هكسلى . (٢) لا يمكن أن يسمى «تقدمياً» على المدى الطويل ، حتى من وجهة النظر البيولوجية البحتة .

ومما لا ريب فيه أن سبنسر أدرك وجود « الانحلال » كنمط من التغير مضاد « للتطور » وقد ضرب له مثلا موضحاً ، موت الكائنات العضوية ، واضمحلال الأمم المقهورة . وقد يسود فعلا فى آخر الأمر . ولكن الطور الراهن من التاريخ ، فى نظر سبنسر ، شديد التطور ، أما الذى لم يدركه سبنسر ، فى رأى معارضيه ، فهو أن التطور الانحطاطى أو النكوصى — وهو الانحلال كما أطلق عليه بعضهم — يمكن أن يكون نمطاً طبيعياً مكيفاً من التغير فى النشوء العرقى ، بقدر ماهو تطور . إنه ليس مجرد تحلل بمعنى

---

(١) اكد علماء البيولوجيا فى القرن العشرين هذه الملاحظة وتوسعوا فيها « ليس التغير « الانحلالى » أو التبسيط خلال خط طويل من التحدر ، نزوة من نزوات الطبيعة او استثناء غريبا فيها ، بل انه ظاهرة عادية . ويذكر جودريخ فى دائرة المعارف البريطانية (الطبعة ١٤) ، فى مقاله عن موضوع (التطور) عددا من الانماط مثل البرنقيل Barnacles (حيوانات بحرية قشرية من طائفة هدابيات الارجل تعلق بالصخور) والزقيات Tunicata (نوع من الحيوانات البحرية ذات اجسام شبيهة بالزقاق) التى اصبحت مبسطة عن طريق اتخاذها وضعا مقيما أو طفيليا من أوضاع الوجود ، ويضيف أن كلا من التغير الاحيائى (تغير افتراضى مفاجىء فى الوراثة يحدث مواليد جديدة مختلفة عن الابوين المنتجين اختلافا اساسيا) « التقدمى » و « النكوصى » يحدث غالبا . « اما ماذا يقع عليه الاختيار ، فانما يتوقف على حاجيات الكائن العضوى فى حينه » . (المترجم)

(٢) « Evolution, The Modern Synthesis » (نيويورك ١٩٤٢) الفصل العاشر « التقدم التطورى » .

الاضمحلال أو الفناء أو التفتت . وفوق ذلك ، ما بال أشكال الحياة التى لا حصرلها، والتى كانت قد تطورت إلى مرحلة معينة ثم توقفت، مابالها باقية فى حالة « نمو موقوف » لملايين السنين ؟ ، وفى حالة تلك الأشكال أيضاً ، ليس التطور شاملا أو ضرورياً. ويمكن العثور على متشابهات جزئية فى الثقافات المعاصرة البالغة البدائية ، مثل السكان الأصليين فى استراليا ، والاسكيمو صيادى الرنة فى شمال أمريكا .

٦ - تفاقم العداء ضد سبنسر فى السنوات الأخيرة
الحاجة الى اعادة التقييم

كثيراً ما يقع كبار فلاسفة كل قرن فريسة لاتهامات مريرة بالغة الحقد فى القرن التالى ، اتهامات تحط من قدرهم وتدحض آراءهم ، مثلهم فى ذلك مثل الفنانين اللامعين سواء بسواء ، وكثيراً ما كانت عبارة « أواسط العصر الفكتورى » وصمة عار لأفكار وأساليب وأخلاق القرن التاسع عشر ، التى بدا ، أنها قد بليت تماماً وعفى عليها الزمن . ولكن مثل هذه الأفكار ، إلى جانب بعض أساليب الفن ، قد تنتعش أحياناً وتبعث فيها الحياة إلى حد ما فيما بعد . وباتت الحملة على سبنسر فى النصف الأول من هذا القرن تبدو على أنها مفرطة فى العنف . ويرجع هذا إلى حد ما إلى الجو المشحون بالعواطف فى فترة ما بعد الحرب ،حيث كان التشاؤم هو الطابع الغالب فى أدب المثقفين . وحيث كان مجرد الأمل المتواضع فى مستقبل البشر يقابل بالسخرية على أنه أمنية ساذجة كاذبة . وصار تشاؤم سبنجلر وتشاؤم الوجوديين ، هو المبدأ السائد ، مثلما كان تفاؤل سبنسر سائداً فى العصر الفكتورى ، وطغى انكار التطور والتقدم ، قدر طغيان توكيد سبنسر لهما ، بل غالباً ما كان دليل المنكرين أقل وزناً من الشواهد التى أتى بها سبنسر . وكانت الزراية التى أحاطوه بها عند ذكرهم له ، لا تتناسب بحال من الأحوال مع أخطائه ، اللهم إلا من وجهة

نظر أولئك الذين يمقتون أية فكرة يدلى بها أنصار المذهب الطبيعى عن العالم. وكتب تشارلز سنجر فى مؤلفه « موجز تاريخ العلم » [1] أن كون منهج الفلسفة التطورية الذى أتى به سبنسر ، موضع سخرية واحتقار ، لهو نقطة من النقاط القليلة التى يبدو أن كل الفلاسفة اليوم يجمعون عليها . ولكنه لم يذكر أسباباً محددة لهذه السخرية، إلا قوله « بأن فكرة تزايد التعقيد فى المستقبل تبدو حلماً كئيباً » . وأضاف إلى هذا أمله فى أن يكون علم المستقبل أقل مادية.

وفى علم الجمال، بصفة خاصة ، أهمل شأن سبنسر ، إهمالا لا مبرر له ، فى أوائل القرن العشرين ، مثال ذلك أن كروتشى فيما كتبه عن « علم الجمال » أورد ذكر سبنسر فى أسلوب مزر مقتضب ، كجزء من حملته العامة على « الجماليات » عند أنصار المذهب الطبيعى . أما نظرية سبنسر فى أن الفن لعب ، فقد بولغ فى توكيدها وكأنها اسهامه أو اضافته الوحيدة فى علم الجمال ، ولو أن له نظريات أكثر أهمية منها ، وأتى مؤرخو علم الجمال ، الذين كان معظمهم يتعاطفون وينحازون إلى فلسفة هيجل — بقشور أو فتات مشوهة من عمله فى هذا الحقل ، ومن منهج أنصار المذهب الطبيعى فى علم الجمال بصفة عامة .

إن الأخطاء فى نهج سبنسر واضحة جلية اليوم ، وخاصة فى نقاط محددة فى البيولوجيا وعلم الاجتماع ، حيث سارت فيهما الأبحاث قدماً . وشن الهجوم بحق على نزعته إلى المبالغة فى تبسيط عمليات التطور ، وادعاء صفة القانون العام الشامل لنظريته، ولكن نظريته فى تطور الفن ، بوصفها افتراضاً أكثر تواضعاً وتحديداً ، تحتفظ ببعض الأفكار الصحيحة الموحية . ولم تنقض فى جملتها ، بل إن الأبحاث التى جرت فيما بعد ، أيدتها من بعض الوجوه . وليس هناك من ينكر أن بعض تطور من النوع الذى وصفه سبنسر ، يحدث باستمرار . ولكن المسألة هى ، إلى أى مدى وأين يحدث ؟ أما فيما يتعلق

---

(1) « Short History of Science » (لندن ١٩٤١) ص ٣٨٥ .

بنظرية التطور بصفة عامة فإن سنجر نفسه اضطر إلى أن يسلم بأن « أى تفسير آخر مقترح للبيانات المتاحة ، لا يصدق برمته » . الحق أن نظرية سبنسر بعد إعادة صياغتها مع التصحيحات والإضافات ، يمكن أن تعود مرة أخرى ، أداة نافعة فى فلسفة التاريخ .

وبعد مائة من السنين يبدو أنه قد تغير اتجاه الرأى ، وهبت ريح مواتية لتوفية سبنسر حقه من التقدير . وآية ذلك أنه فى ندوة علمية عقدت أخيراً ، جاء ذكر « تركيبه العظيم » [1] ولكننا لسنا بحاجة إلى المدح أو القدح قدر حاجتنا إلى إعادة تقييم نظريته ومراجعتها بصورة موضوعية ، فى ضوء العلم الحديث .

---

(1) L.Z. Freedman, and A. Roe فى « التطور والسلوك الانسانى » فى كتاب Behaviour and conduct الذى نشره أ . رو ، ج.ج سمسون (نيوهافن كنكتيكت ١٩٥٨) ص ٤٥٧ .

الفصل السادس

الخطوط الرئيسية للتطورية الثقافية بعد سبنسر

تلقت دراسة الظواهر الثقافية من زاوية النمو قوة دافعة قبل ١٨٦٠ ، دامت إلى القرن العشرين من جانب فئة قليلة من الفلاسفة والعلماء البارزين . ولم يحاول أحد ممن سلكوا هذا الطريق أن يزاحم سبنسر فى المجال الفلسفى بوصفه « منشىء مذهب هام بارز » . وجاءت بعده فترة من التخصص . ولما قبل العلماء البارزون الفرضية الأساسية فى الارتقاء العضوى والاجتماعى ، تراجع الجدل حول هذه القضية فى الأوساط العليا ، ولكن ظلت المشكلة هى إقناع العناصر المحافظة من عامة الناس بصدق التطور أو « التقدمية » فى مواجهة النظريات القديمة التى تقول « بالخلق الخاص » و « الانحلالية » . ولكن عناية العلماء اتجهت أكثر فأكثر إلى تفاصيل العملية التطورية : إلى مهمة سد الثغرات وترتيب الوقائع فى تعاقب توالدى ، وبدا أن لمفهوم التطور إمكانات غير محدودة ، بوصفه مبدأ تفسيرياً ووسيلة لإعادة البناء من الوجهة النظرية فى كل موضوع . وطبق فى هذا وذاك من النظم والأعراف والشعوب ، طبق فى القانون والزواج والحكومة والدين والأخلاق والعلم والفن . ولم ينشأ أى موقف سلبي نقدى لاذع يهدد وزن التطورية فى العلوم الثقافية تهديداً بالغاً ، إلا بعد الحرب العالمية الأولى . بل حتى فى ذاك الوقت ، لم يكن ثمة اتجاه ملحوظ لارتداد العلم إلى الإيمان القديم بالأشكال الثابتة

المقررة ، بل كان ثمة نزوع إلى التشكك فى كل النظريات التى تقول بوجود نمط شامل رتيب فى التاريخ الثقافى .

وعالج كثير من الأبحاث المتخصصة التى دونت فى أواخر القرن التاسع عشر من وجهة النظر التطورية ــ الفنون ، وخاصة الفنون البصرية عند الشعوب القبلية فى عصر ما قبل التاريخ وفى العصور الحديثة . فإن الفنون البصرية والأدوات التى صنعها الإنسان حفظت بصورة أفضل ؛ وكانت أقرب منالا للفحص المستفيض ، من غيرها من الفنون . كذلك حظيت اللغويات بدراسة مستفيضة ، وألقت ضوءاً على تحدر الأدب الحديث من الأدب القديم ، وتعمق البحث بصورة أكثر فى عصور ما قبل التاريخ. وفى الفترات التى سبقت تدوين التاريخ مباشرة ، بوصفها حاسمة فى تفسير مذهب التطور . وساد الشعور بوجوب الكشف عن أصول الفنون ونشأتها ، وعن الحلقات المفقودة بين الهمجية التى لم يكن لديها فنون وبين الفن المتحضر، حتى تكمل الصورة . وأ برزت أهمية الفن البدائى الحديث ، بفرض (أ) أنه يشبه فن ما قبل التاريخ ، ومن ثم يكون مفتاحاً لفهمه ، (ب) وأنه يوضح السرعة التفاضلية فى التطور الثقافى : أى كيف تخلفت بعض الشعوب على الطريق ، أو هبطت عن مستوى أعلى كان قد رقى إليه أسلافها .

وكما حدث فى قرون غابرة ، قيل الكثير صراحة أو ضمناً ، عن الفنون من حيث أنها ضمن العملية العامة للتطور الثقافى ، جنباً إلى جنب ، مع التنظيم الاجتماعى والسياسى والتكنولوجيا والدين . وإنك لتجد أن كثيراً من العلماء الذين أخذوا على عاتقهم ابراز التطور الثقافى ، أوردوا ذكر تطور الفنون على أنه أحد الخيوط الأساسية فى نسيج هذا التطور . وللسبب نفسه ، لما غدت التطورية الثقافية عامة موضع الازدراء فى القرن العشرين ، لقيت فكرة تطور الفن المصير ذاته . ولما علم مؤرخو فنون معينة ، أن علم الاجتماع قد نبذ مذهب التطور ، ترددوا فى الكلام عنها ، كل فى مجال بحثه .

لقد رأينا فى العلوم الثقافية نمطين رئيسين من التطورية ، يختلفان بالنسبة لأساسهما الميتافيزيقى ، انحدر أحدهما من هيجل إلى برجسون وكروتشى وكولنجوود ، وكان مثالياً أو حيوياً ، وينسب التطور إلى عمل عقل كونى خارق للطبيعة أو دافع حيوى . أما الثانى — الذى قال به كومت وسبنسر ودارون وماركس ومورجان وتايلر ، فكان وضعياً أو طبيعياً . وكان أكثر اعتماداً على المعطيات التجريبية والسببية المادية ، محاولا تفسير التطور على أساس أنه عمل مرتب لقوانين طبيعية غير مشخصة فى ذات . وجرى تصور هذه القوانين على أنها غير هادفة ، ويمكن ارجاعها فى النهاية إلى النزعات الفطرية للمادة أو لمادة لا يمكن التعرف عليها ، ولا حياة فيها . وباتت هذه الفكرة تعرف كذلك ، وبخاصة فى البيولوجيا ، باسم « الآلية » ، وذلك بوصفها عكس « الحيوية » ، أو الاعتقاد فى قوة متميزة خلاقة غير مادية فى الحياة والتطور . وأطلق عليها أيضاً اسم « الواقعية » ، بوصفها على النقيض من « المثالية » .

وبسبب الحواجز اللغوية من جهة ، والفوارق القومية فى التقاليد الفلسفية من جهة أخرى ، كانت النظرية الهيجلية أبلغ أثراً بين العلماء الذين يكتبون بالألمانية ، والذين تلقوا تعليما ألمانياً . لقد قيل بأن العلماء الألمان مثاليون أقحاح. وبينما نجد هذا القول بعيداً عن الصواب فى أواسط القرن العشرين ، فإنه كان أقرب إلى الحقيقة فى منتصف القرن التاسع عشر ، حتى بالنسبة للعلماء من أمثال ارنست هاكل الذى رفض كثيراً من فلسفة هيجل (١) وبقيت المثالية الألمانية حية فى علم الجمال فلسفة التاريخ السائدتين فى القرن العشرين ، تحت أسماء مختلفة ، مثل علم الظواهر Phenomenology الذى يرجع إلى الحركة الفكرية التى بدأها هسرل Husserl .

---

(١) كان هاكل مشايعا للفيلسوفين جيته وسبينوزا ، ولذلك جمع بين بعض عناصر مذهب المادية ومذهب وحدة الوجود (المذهب القائل بأن الله والطبيعة شيء واحد ، وأن الكون المادى والانسان ليسا الا مظاهر للذات الالهية) . انظر هـ . وندت Wendt فى كتاب In Search of Adam (كمبردج ، مساشوست ١٩٥٥) ص ٢٧٨ — ٢٨٤ .

وكان أثر أوجست كونت فى فرنسا أعظم منه فى أى مكان آخر ، ولكنه سرعان ما ترجم وقرىء فى كل أنحاء أوربا ، وشاع استعمال مصطلحه « الوضعية » علماً على كل المنهج التجريبى الطبيعى ، وعلى كل نظريات الثقافة والتاريخ التى نبذت المثالية وغيرها من الأشكال الفوطبيعية . ولا تزال تستعمل كذلك فى القارة ، مع ما تضمنته من تضليل بأن كل « أنصار الوضعية » يرتضون آراء كونت بأسرها . وفى رأى ليفى برول Levy Bruhl أن « الوريث الحقيقى » لكونت ليس تين ، ولكنه اميل دوركيم ، الذى سعى إلى الارتقاء بعلم الاجتماع على أنه علم تجريبى بحت يعتمد على « الحقائق الاجتماعية » بوصفه متميزاً عن البيولوجيا وعلم النفس . وتصور دوركيم علم النفس على أنه « علم عقل الفرد ، ومن ثم على أنه مستقل عن دراسة الحقائق الاجتماعية التى لا يمكن الهبوط بها إلى أعمال الأفراد وأفكارهم(١) » .

على أن د . ج . ماكرى (٢) يرى فى نفس الوقت أثر سبنسر فى دوركيم . فيقول هذا الكاتب بأن مفهوم سبنسر عن التطور يشكل أساس بحث دوركيم . الممتاز فى تقسيم العمل ، وشرحه لمبدأ تجزئة التنظيم فى المجتمعات البدائية ، وارتقاء التخصص الوظيفى واعتماد الناس بعضهم على بعض فى الجماعات الصناعية المتقدمة ، ويقول ماكرى بأن هذا المؤلف سوف تبقى له أهميته الأساسية لفهم التغيير الاجتماعى فى الدول المتخلفة (النامية) الحديثة .

وثمة مدخل آخر يغلب عليه المذهب الطبيعى قام به كارل لمبرخت Karl Lamprecht (من ليبزج) وهو من مؤرخى الاجتماع والثقافة ، ومؤلف « تاريخ ألمانيا » فى عدة مجلدات . وكان متأثراً بتوكيد ماركس على المجموعات الاقتصادية والحركات الجماهيرية ، وبنظرية كونت عن المراحل ، وبالتطورية عند دارون . وعارض المؤرخين القدامى من حيث اهتمامهم بالأفراد مثل

---

(١) بدنى ص ٨٧ اقتباسا من ليفى برول : The Philosophy of A. Comte دوركيم : The Rules of Sociological Method

(٢) A Century of Darwin نشرة س . ا . بارنت (لندن ١٩٥٨) ص ٢٠٧ .

نظرية « الرجل العظيم » لكارليل ، وأصر على أن التاريخ هو« علم النفس الاجتماعى » يسجل سيكولوجية الماضى الجماعية . وحذا حذو هيجل ، فأطلق على المرحلة الأولى فى التطور النفسى الاجتماعى اسم « الرمزية » . وتلاها فى العصر الوسيط التغاير إلى أنماط من الثقافة ، ثم عصر النهضة ، عصر النزعة الفردية فى الفن وفى مجالات غيره . ثم فترة الرومانتيكية ، التى اتسمت بالذاتية . وأخيراً جاء العصر الحديث عصر التوتر العصبى . وضمن لمبرخت الفنون فى كل هذه العصور ، ورأى أن هذه المراحل تمثل التطور الاجتماعى بصفة عامة بين كل الشعوب التى نمت نمواً كبيراً

وانتشر أثر سبنسر وداروين انتشاراً كبيراً عن طريق عامة الناس فى انجلترا والولايات المتحدة . وكان أثر داروين فى ألمانيا أقوى من أثر سبنسر . أما التطورية الفرنسية فقد كانت فى البداية متأثرة بفلسفة كونت إلى حد تهيأ لها معه منهج وضعى متميز بذاته . ولكنها فيما بعد اندمجت تدريجاً مع اضافات سبنسر وداروين وتين لتكون ناموساً واحداً قائماً على المذهب الطبيعى فى علم الاجتماع والأنثروبولوجيا وتاريخ الثقافية. ثم إن مدرسة الفكر الماركسى هى حتى اليوم جزء من هذا الناموس بالنسبة للطبيعية والتطورية فيه . ولكن معالمها المميزة بارزة جلية إلى حد يبرر إفرادها بذاتها فى قسم خاص بها .

ولا يزال من العسير على التطوريين الطبيعيين الذين أعجبوا بالفكر البريطانى فى جملته ، أن يفسروا ضعف أثر سبنسر فى انجلترا . فكما أوضح بارنز وبكر ، كان أثره على علم الاجتماع الأكاديمى فى بريطانيا « لا يكاد يذكر » ، رغم أن له أثاراً هائلة على هذا العلم خارجها . وقالا « إنه لم يكن له أتباع متحمسون فى القارة فحسب ، بل إن علماء الاجتماع الأمريكيين الأوائل ، وارد Ward ، وسمر Summer وجدنجز Giddings ، وسمول Small ، تأثروا به تأثراً عميقاً(١) . ومن بين الأسباب التى حزرها بارنز وبكر فى هذا الصدد

(١) H.E. Barnes and H. Becker فى كتاب Social Thought To Science (المعارف التقليدية) from Lore (نيويورك ١٩٣٨) المجلد الثانى ، ٨٠٠ .

أن التخصص الضيق غير المتناسق فى علم الاجتماع فى بريطانيا آنذاك ، لم يكن يناظره اتجاه أكثر تعميماً وتنظيما ، بيد أن هذه ظاهرة ملحوظة فى الفلسفة وعلم الاجتماع فى بريطانيا وأمريكا سواء بسواء ، فى السنوات الأخيرة . أما عما يحتمل وجوده من أسباب أخرى ، فإنهما كذلك يذهبان إلى أن نمط العقل الانجليزى الذى كان يجنح إلىالقوانين العامة أو التعميمات العريضة ، كان واقعاً تحت سحر ت . ه . جرين T.H. Green (الذى كان « مثالياً مطلقاً » فى التعاليم الألمانية) ، « ثم إن الفردية الجافة المنفرة الآلية التى جاء بها سبنسر ، أوغرت صدور رجال الاصلاح ودعاة النهضة الأخلاقية والثقافية. » ولم يكن سبنسر من أفراد الطبقة العليا ، ولم يتلق تعليمه فى جامعة ارستقراطية ، كما أن مذهبه الطبيعى أغضب الباحثين البريطانيين المحافظين .

ومثل هذه العقبات صادفها ه . ج . ولز ، الكاتب البريطانى الأحدث عهداً الذى عالج التاريخ من وجهة نظر المذهب الطبيعى ، وكان أثره — شأنه شأن سبنسر — أعظم فى عامة الجمهور منه فى الباحثين الأكاديميين . واختلف، فى نقاط كثيرة مع سبنسر ،ل . ت. هوبهوس L.T. Hobhouse وهو من علماء الاجتماع البريطانيين القلائل الذين جاءوا بعد سبنسر ، ونزعوا إلى المنهجية ، على أنه — أى هوبهوس — قبل تطوريته بصفة عامة . وفى كتابه « الأخلاق وتطورها » (١٩١٥) أجرى دراسة احصائية عن تناسق الارتباط بين المراحل فى تطور مختلف فروع الثقافة . والواقع أن كثيرين من علماء الاجتماع البريطانيين دأبوا فى السنوات الأخيرة على التحدث عن سبنسر بمزيد من الاحترام والتبجيل . على حين كان زملاؤهم الأمريكيون يستنكرون كل التطوريين فى القرن التاسع عشر .

٢ — دارون وتعاليم المذهب الطبيعى

الداروينية الاجتماعية

كانت آراء دارون فى جملتها أكثر انتشاراً فى القارة من آراء سبنسر حتى أن التطورية الثقافية فى مجموعها ليطلق عليها أحياناً « الداروينية

الاجتماعية » . ولكن كثيراً من الأفكار التي توصف بهذا الوصف ، كانت على الأرجح أفكار كونت وسبنسر . فإن داروِن ، بينما أقر تماماً سمة التطور الارتقائية (وخاصة فى دراسة التحدر السلالى للإنسان) ركز أكثر ماركز على الاختيار الطبيعى على أنه أهم صيغ التطور وقوته الرئيسية المحركة . وتلك كانت النقطة الحاسمة بينـــه وبين أتباع لامارك Lamarck ، كما كانت حجة قوية فى صالح الارتقاء بصفة عامة . ومن ثم فإن علماء الاجتماع والثقافة الذين نهلوا مباشرة من داروِن أكثر مما نهلوا من سبنسر ، مالوا إلى فهم التطور فى أصله على أنه أساس اختيار طبيعى وتكيف مع البيئة ، وغالباً ما قللوا من شأن « الارتقاء » إلى الحـــد الأدنى أو حذفوه من حيث كونه جزءاً أساسياً فى هذا المفهوم . وأخذ بعضهم المظهر الارتقائى كقضية مسلم بها ، بوصفه واضحاً إلى درجة لا تقتضى كثيراً من التوكيد . وأشار بعضهم إلى حالات تم فيها التغير التكييفى (المكيف) دون مزيد من التعقيد . وأصروا على أن هذه كلها أجزاء من « التطور » . أما فى ألمانيا فقد أكدت الداروينية الاجتماعية على تنازع البقاء بين المجموعات الاجتماعية .

ونظر العلماء فى كل البلاد بعين التقدير والاحترام إلى الموضوعية الحذرة المتواضعة عند داروِن ، حتى عندما اتضح فيما بعد أن آراءه فى حاجة إلى تصحيح. أما اسهاماته الرئيسية فى نظرية تاريخ الفن ، بالاضافة إلى أنه خلق فى الناس اتجاهاً عاماً فى ناحية التطور فهى : أولا – أنه جاء بالمفهوم البعيد الغور – مفهوم الاختيار الطبيعى ، لاستخدامه أصلا فى البيولوجيا ، ولكن ثبت أنه صالح للتطبيق كذلك فى الميادين الاجتماعية والثقافية . ففى الثقافة ، كما هو الحال فى الحياة العضوية ، بدت أنماط الأشكال والسلوك ، مثل النظم والمهارات الفنية ، بدت أنها تتغاير تلقائياً ، بل تكافح من أجل البقاء ، وأن أكثرها تكيفاً ، وإن لم يكن بالضرورة أفضلها ، يمكن أن يبقى ، وفضلا عن ذلك بدا من المرجح ، أن فنون أى شعب شأنها شأن قوانينه

وأعرافه، وتكنولوجيته وقوته العسكرية، تؤثر على فرصته فى البقاء البيولوجى.

ثانياً وثالثاً — أضاف دارون فكرتى الانتقاء الجنسى (بين الذكر والأنثى) والتعبير العاطفى فى الإنسان والحيوان (١) وكانتا أكثر تحديداً ، وأقل ثورية ، ولكنهما ساعدتا على سد الثغرات فى علم النفس الجمالى بين ما قبل الإنسان والإنسان ، بين البدائى والمتحضر . ولم تكن الأحاسيس الجمالية بالضرورة موهبة إنسانية روحية صرفة ، ولكنها نشأت ، مثل أى شيء آخر فى الحضارة ، من أصول حيوانية . فقد كان للألوان الطبيعية الزاهية وظيفتها فى الانتقاء الجنسى ، وكذلك كان حال الشدو والرقص الفطريين عند بعض الطيور . وواضح أن هذه الوظيفة الهامة فى التطور استمرت ونمت ، على أنها فن واع تجلى فى ولع أفراد الشعوب البدائية والمتحضرة بتزيين أنفسهم ، كما تجلى فى الغناء والرقص .

وسرعان ما وسع التطوريون الثقافيون فى تعليقات دارون الحريصة على هذه الحقائق ، وصاغوها فى فروض عامة بأن كل الفنون قامت وارتقت على أنها أدوات لاشباع رغبات جسمية أساسية ، وبالتالى فهى وسائل للبقاء المادى ، وأن أشكالها المتتالية وتسلسلاتها ، يمكن تفسيرها جميعاً على أساس المنفعة العملية تحت ظروف متغيرة : مادية واجتماعية . ولم ينكر أحد وجود العاطفية الجمالية ، بما فيها من سرور بادراك أو إنتاج الأشكال الحسية ، بل فسرت على أنها فى حد ذاتها سمة وظيفية ذات قيمة عملية فى البقاء .

وكم اشتد الجدل ، وكم سويت الخلافات تسوية جزئية بين هاتين النظريتين المتعارضتين فى الفن ، فى مائة السنة التالية . أما النظرية التطورية التى تميل أشد الميل نحو فرض دارون فكان لها دعاتها المتطرفون المتمسكون بها ، الذين ارتضوا فى سهولة ويسر ، التفسيرات المادية البسيطة للأسلوب فى الفن ، كما كان لها دعاتها الذين هم أكثر اعتدالا الذين وجدوا فى الصورة التطورية

(١) The Descent of Man and Selection in Relation to Sex. (نيويورك ١٨٧١) .

مكاناً للعناصر المنتقاة من الفلسفة المثالية . فقال هؤلاء المعتدلون بأن الحافز الفني وحب الجمال ، لا يمكن أن يفسرا تفسيراً كاملا على أسس عملية أو على أنهما نابعان كلية عن أغراض نفعية . وقالوا بأن فى الإنسان إرادة للخلق والابداع والتمتع بالأشكال الجمالية التى حملت الفنان الصادق بدائياً كان أو متحضراً، إلى ما وراء متطلبات المنفعة أو الكسب العملى . وفى أخريات القرن التاسع عشر تأرجحت التطورية الثقافية ذات اليمين وذات الشمال تبعاً للتوكيد النسبي على هذه الفكرة أو تلك .

وأدرك دارون نوعاً ما، ماتنطوى عليه التطورية من أثر محتمل جسيم خارج نطاق الميدان البيولوجى . ولكن حذره العلمى غل يده عن الاكثار من صياغة نظريات فى مضامينها الاجتماعية أو الفلسفية . ورغبة فى إعادة الطمأنينة إلى قلوب رجال الدين القلقين ، أنكر فى غير ما لبس أو ابهام أن التطورية البيولوجية تنفى الإيمان بوجود الله . وفتح الطريق لتفسير غائى له ، لمن أرادوا أن يدلوا بشىء فى هذا السبيل . فلم يكن دارون فيلسوفاً طبيعياً صريحاً ، كما أنه لم يصادق صراحة على أى تفسير ميتافيزيقى معين للبيولوجيا (١) . ومثل هذا لا يمكن أن يقال عن أ . ر . ولاس الذى جهر باعتقاده بأن التطور السريع لمخ الإنسان يكاد يتعذر تفسيره ، إلا على أساس توجيه خارجى خارق للطبيعة (فوطبيعى) .

وتحاشى دارون عند الإشارة إلى « التنوعات التى يبدو لنا ، نتيجة لجهلنا ، أنها تنشأ تلقائياً »، أى افتراض بوجود قوة موجهة فيها ، على أنه أوضح

---

(١) قدم دارون «فكرة ربانية» فى آخر كتاب « اصل الانواع » عند الكلام على « القوانين التى فرضها الخالق على المادة » وعن « الحياة » بما فيها من قوى متعددة ، ابدعها الخالق فى بضع صور او فى صورة واحدة » . وقد يعنى هذا ان التدخل الالهى كان بدائيا عاما . ولم يكن توجيها دائما باطنيا للعملية التطورية الوراثية . ورأى دارون ان مبدأ المسيحية الذى يقول بان غير المؤمنين (الكفار بها) سيكونون تحت طائلة عذاب مقيم انما هو « مبدأ ملعون » . مقتبسة من « ترجمة حياته » بقلم Marjorie Grene « The Faith of Darwinism » فى « Encounter » ١٣ ـ (نوفمبر ١٩٥٩) ص ٤٨

أن هناك الشيء الكثير مما سوف نعرفه بعد عن العملية الوراثية . أما فكرته عن التحدر السلالي بوصفه ناتجاً عن « الاختيار الطبيعي في تنوعات كثيرة متعاقبة طفيفة ملائمة » ، فقد جرى تصحيحها فيما بعد على يد دي فريس (١) الذي حول التوكيد إلى تغيرات إحيائية كبيرة مفاجئة . ولا يزال في حيز الإمكان تفسير هذه بأنها « تلقائية » أو « تأتي مصادفة » بمعنى أنها على نقيض التوجيه الذاتي ، رغم أن قوانين مندل في الوراثة جعلت العملية كلها تبدو أقل مفاجأة وأقل عشوائية ، وأكثر اتساقاً مع أنماط منتظمة موجودة من قبل .

وهناك مثل دارون ، عدد لا يحصى من العلماء في مجال البيولوجيا والاجتماع ، ممن يمكن إدراجهم تحت اسم الطبيعيين بصفة عامة ، لأن النتائج الأساسية التي وصلوا إليها اتجهت إلى تدعيم ما ذهب إليه المذهب الطبيعي . ومن الجائز إدراجهم على هذا النحو حتى لو أنهم رفضوا ، لسبب أو لآخر ، أن يعترفوا بهذه المعاني المتضمنة ، أو تركوا الباب مفتوحاً على مصراعيه لمعان مضادة . وكان أثرهم « طبيعياً » (قائماً على المذهب الطبيعي) من حيث أنهم أصروا على تجنب أية فروض فوطبيعية (خارقة للطبيعة) في بحوثهم الأصلية التي تقدموا بخطواتهم فيها على أساس أن العوامل الطبيعية هي وحدها الجديرة بالاعتبار والتي تقتضي البحث . أما آراؤهم المثالية أو الثنائية ، إن كان لها وجود ، فقد أخفوها في ثنايا عقولهم ، أو ندر أن عبروا عنها ، في رفق ورقة ، الأمر الذي جعلها ذات أثر طفيف . وقد ننعتهم بأنهم متحيزون أو صامتون أو ضمنيون أو طبيعيون على كره منهم ، إذا قورنوا بالعلماء الذين هم أكثر وضوحاً وصراحة مثل لوكريشس وسبنسر وماركس . وبعد دارون هلل الوضعيون والطبيعيون لاكتشاف مبدأ الاختيار الطبيعي بوصفه سنداً قوياً

---

(١) Hugo De Vries (١٨٤٨ - ١٩٣٥) عالم النبات الهولندي الذي صاغ نظرية التغيير الاحيائي وهو تغير افتراضي مفاجىء في الوراثة يحدث مواليد جديدة مختلفة عن الابوين المنتجين اختلافا اساسيا ، بسبب تحولات طارئة على المورثات .
(الترجمة)

لفلسفتهم على أساس أنه سد ثغرات هامة فى الصورة العلمية للعالم الطبيعى ، بوصفه تلقائياً مستقلا بذاته ، مرتباً ، يعمل بذاته وينمو بذاته .

ومن أوائل من عالجوا التطور فى الفن على أساس تغلب عليه الوضعية والطبيعية نذكر على سبيل المثال ، جوتفريد سمبر Gottfried Semper الذى نشر رسالة على هذا النسق فى ١٨٦١ ، بعد عامين من ظهور « أصل الأنواع » . وكان لها أثرها البالغ على دراسات الفن البدائى فى الجيل التالى . وتناولت بصفة أساسية فن العمارة والفنون الزخرفية النافعة مثل النسيج والفخار والمعادن ، ولم تورد إلا النزر اليسير عن التصوير والنحت . وأرجع سمبر النشأة الأولى للفنون إلى حاجات الإنسان البدائى العملية إلى المأوى والكساء ، وفى رأيه أن الأحساس بالجمال لم يظهر إلا فيما بعد ليعدل من هذه الأوضاع النفعية . ونشأت التصميمات الزخرفية من أساليب فنية أساسية فى معالجة مواد معينة . وأثار هذا المدخل إلى تاريخ الفن فى أخريات القرن ، رد فعل قوى من جانب المثاليين . فاستنكر ريجل Riegl وآخرون غيره « مادية » سمبر ، وقللوا من شأن العوامل الخارجية النفعية وأثرها على أساسيات الفن ، وأكدوا بدلا من ذلك ، على وجود « إرادة تشكيل » نفسانية فى الإنسان دفعته إلى ابتداع الأساليب والطرز التى تشبع حوافزه الداخلية الروحية .

وليس أى من هذين التفسيرين المتطرفين جوهرياً للنظرية العامة للتطور فى الفن . فهذا التفسير الأخير لا يصمد أو ينهار مع أى من الاختيار الطبيعى أو الإرادة الروحية للتشكيل ، على أنه الأداة السببية الرئيسية فى العملية . فقد أيقن كل التطوريين اليوم بأن التراكيب والوظائف الكثيرة فى الأنماط الحية ، بما فيها الإنسان ، لا يمكن أن تفسر على أساس القيمة المباشرة للبقاء . فبعضها معوقات أكثر منها مصادر قوة أو عون فى كفاح التطور ، وبعضها متغير أو غير فعال من هذه الناحية . ويمكن للتطورى أن يؤمن بأن الفن نبع من أنشطة بدائية كانت فى جوهرها نفعية ، ولكنها لم تكن بأسرها كذلك ، وأن الرجل البدائى كان يتذوق الجمال ، وأن هذا الذوق نما كلما سمح الفراغ والاطمئنان ، وأن للفن اليوم قيمة عملية أقل بل قد تنعدم أحياناً .

وربما كان جديراً بأولئك الذين يقرنون كل التطوريين الثقافيين فى القرن التاسع عشر بنوع من نظرية ذات اتجاه واحد ، بولغ فى تبسيطها بشكل قاس ، أن يتفحصوا كتاب جوليوس ليبرت Julius Lippert (١٨٣٩ — ١٩٠٩) الذى امتدحه جومبلوفتش Gumblowicz بوصفه من أبرز علماء الاجتماع إلى جانب كونت وسبنسر وباستيان Bastian (١) ، وعلى حين يضعه مردوك الذى ترجم له فى مصاف التطوريين « الكلاسيكيين » ، من بعض الوجوه ، نراه يقول بأنه قاوم بنجاح عاصفة النقد التى هبت أخيراً ضد هذه المدرسة ، « أكثر مما فعل باخوفن وباستيان وليترنو ولبوك وماك لينان ومين ومورجان — بل سبنسر وتيلور كذلك » . لقد حالف ليبرت التوفيق حيث تجنب الأخطاء الجسيمة التى وقع فيها الكتاب الأقدمون ، وأظهر أنه منسجم بشكل مدهش مع خلاصة الفكر الحديث . ذلك أن ليبرت رغم أنه تطورى ، لم يكن يلتزم « اتجاهاً واحداً أو نمطاً واحداً » فى التطور (٢) . يقول ليبرت : « لا يجوز أن ننظر إلى فنون الإنسان الأولى على أنها تلتئم مع تقليد أو ناموس واحد ، وأنها ارتقت بهذا الأسلوب ، بل على النقيض من ذلك ، جاهدت عبقرية الإنسان فى بقاع عدة ، لتحقيق هدف فرضه الاهتمام بالحياة ، فى حدود العناصر التى فى متناول يده » . « وهذه كلها وتركيبات كثيرة غيرها يمكن إدراكها ، وحدثت فعلا فى الواقع ، متوقفة على المؤثرات المحلية ، دون أن تشكل سلسلة تطورية مستمرة »(٣) وانتقد ليبرت ، مورجان وغيره بسبب « مغالطة التصنيف » أو محاولة إدراج التطور الثقافى فى سلسلة من المراحل المنفصلة المتميزة . وعلى عكس المتطرفين من أنصار نظرية التوازى

---

(١) انجز جوليوس معظم مؤلفاته فى الثمانينات ، وظهر مؤلفه النظرى فى مجلدين فى شتولجارت ٦ — ١٨٨٧ ونشر له Murdoek ترجمة موجزة مع مقدمة نقدية تحت عنوان « تطور الثقافة The Evolution of Culture » (نيويورك ١٩٢١) . انظر ص ٣٣ / ٣٤ عن نشأة الفنون وعلاقتها بالدين . » وكان جومبلوفتش نفسه أحد علماء الاجتماع البارزين الداروينيين .

(٢) المصدر السابق ـ المقدمة ص ١٤ وما بعدها .

(٣) المصدر السابق « تطور الثقافة » ص ١٦٩ ، ٢٣٤ .

Parallelism (١) ، سلم بأهمية الانتشار والابداع المستقل كليهما . وميز بين التطور والتقدم مثلما ميز بين التطور الاجتماعى والعضوى . وبينما أكد على العوامل الاقتصادية والثقافة المادية (مع كلر ، وويسلر ، وماركس وبيرد) نراه ينسب إلى الأفكار والآراء دوراً هاماً فى التطور الاجتماعى .

٣ ـ اثر كانت وهيجل على ماجاء بعد ذلك من نظريات فى التطور الثقافى· المثالية والثنائية والحيوية

إن الباب الذى فتحه هيجل للنظرية الغائية الروحانية للتطور ، والذى حاول دارون أن يتركه مفتوحاً ، رغم اتجاهه المضاد الذى ظهر فى تفكيره ، وتفكير غيره من العلماء ـ نقول إن هذا الباب لم يغلق قط إغلاقاً تاماً . ذلك أن مكانة كانت وهيجل بين الباحثين الذين يكتبون بالألمانية فجرت تقليداً بعيد المدى من المثالية فى البيولوجيا ، وفلسفة التاريخ ، وعلم الجمال ، وتاريخ الفن . ورغم محاولات فخنر Fechner فى علم الجمال ، وسمبر فى تاريخ الفن ، لاخراج منهج أدنى إلى التجريبية أو الطبيعية ، ظلت المثالية مدرسة فكر قوية بل فى الغالب مسيطرة فى نطاق النفوذ الفكرى الألمانى ، وطغت على التطورية البيولوجية فى نظريات الحيوية عند هانز دريش Hans Driesch وعلم الجمال عند فيتشر F.T. Vischer وماكس شازلر Schasler ، وبندتوكروتشى ، وعلى فاسفة التاريخ عند درويسن (٢) ونفذت بعض عناصر المثالية الألمانية

---

(١) نظرية تقول بأن العمليات العقلية والجسدية متلازمة ، وان احدهما يتغير بتغير الآخر ، دون أن يكون بين سلسلتى التغير اية علاقة سببية .

(المترجم)

(٢) J.G. Droysen استاذ التاريخ فى جامعة برلين . نشرت فى ١٩٥٨ ـ ١٩٦٢ ، محاضراته التى بدأت ١٨٥٧ عن « المنهجية التاريخية » تحت عنوان Grundriss der Historik « الاساسيات فى التاريخ » . وقد استوحى فيها اراء هيجل وارسطو ، ولكن نظرته الاخلاقية فى الكون كانت مستمدة من المسيحية . وكان درويسن يقول بأن ارتقاء الانسانية الذى كان ادراك الذات وادراك الحياة مراحله التمهيدية ، يكمل نفسه بادراك وجود الله والتعرف عليه . وقد ترجمت المحاضرات الى الانجليزية =

إلى إيطاليا فى النظريات الجمالية والتاريخية عند جنتيلى Gentile وكروتشى ، وإلى فرنسا عند هنرى برجسن فى مؤلفه « التطور الخلاق » ، وإلى الفلسفة الانجليزية عند ت . ه . جرين ، وف . ه . برادلى ، وإلى عالم الجمال فى انجلترا عند برنارد بوزانكيه فى كتابه «تاريخ الجماليات» . و. ن . ج كولنجوود فى كتابه « مبادىء الفن » ، وإلى فلسفة التاريخ فى كتاب كولنجوود « فكرة التاريخ » (نقله إلى العربية المرحوم محمد بكير خليل) .

ولم تكن المثالية ، بمعنى الروحانية الميتافيزيقية أو فلسفة التسامى ، مجرد إنتاج ألمانى ورد إلى هذه البلاد . فقد كانت فعلا — فى شكل الأفلاطونية الحديثة — ناموساً مبجلا فى الثقافة الغربية . يزداد على مر الأيام إدراك صلتها القريبة بالتصوف الهندى . وكان كولردج قد ساعد على إحيائها فى انجلترا ، ضد العقلانية الكلاسيكية الجديدة ، كما كان امرسون فى أمريكا قد مزجها بالديمقراطية الحصيفة . ولكن التنوع الهيجيلى القائم على نظرية « كانت » المقنعة عن المعرفة ، والمتمشى مع التطورية ، بعث فيها حياة جديدة .

إن تبين أثر تعاليم هيجل بصفة عامة ، طيلة أواخر القرن التاسع عشر ، لا يعنى أن فلسفة هيجل قبلت برمتها ، حتى من جانب المثاليين الذين جاءوا فيما بعد. فقد عدلت تعلايلا بالغاً باتصالها بالمؤثرات الدينية والفلسفية والعلمية المتعاقبة . وحاول كروتشى وكولنجوود وكثيرون غيرهما ، ممن أدرجوا عادة بين أنصار التعاليم الهيجلية — توكيد وجوه الخلاف بينهم وبين أستاذهم (١) على أنهم ظلوا يعتبرونه نقطة البداية فى فلسفة صحيحة للتاريخ ، وأنه أكثر عمقاً وأقرب إلى الحقيقة بدرجة فريدة ، من سبنسر الذى نبذوه على أنه تجريبى سطحى .

= تحت عنوان Outlines of the Principles of History (بوسطن ١٨٩٢) ، وبها فصل عن الفن والمنهج التاريخى .

(١) انظر مقدمة ترجمة د . انسلى لكتاب كروتشى «الجماليات» (لندن ١٩٢٢) — الى أى حد اتفق واختلف كروتشى مع هيجل .

ورغم الفوارق الكبيرة يمكن أن يوضع أيضاً شوبنهور ونيتشه ، فى نطاق الناموس الألمانى الرومانتيكى إلى درجة معينة . فقد قبل كلاهما افتراض وجود قوة متسامية وراء الأحداث ، تدفع الحياة والإنسان إلى تعاقبات تاريخية معينة ، ولكنها كانت فى نظرهما قوة غير عقلانية ، إرادة كونية عمياء ، لا عقلا كونيا ، إرادة تتكشف عن رغبة جامحة فى السطوة واللذة ، مقضى عليها فى جملتها بالخيبة والألم . وإنا لنجد فى نبذهما للمبدأ العبرى المسيحى القائل بوجود عناية إلهية رحيمة تحكم الكون ، أنهما قد أدرجا شخصيهما بين أنصار المذهب الطبيعى لا المذهب الحيوى .

وصاغ نيتشه نظرية ديالكتيكية (جدلية) نوعاً ما ، تنم عن تناقض شديد بين نمطين أو اتجاهين فى الفن : النمط الأبولونى والنمط الديونيسى : الأول ينشد الجمال الحالم والصفاء ، والثانى ينشد الانسجام الجذل ، أى اغراق كل العزلة فى فيض من الإثارة الشهوانية ، كما هو الحال فى السكر العربيد أو النشوة الخفية . ورأى نيتشه هذين النمطين يتناوبان مراراً وتكراراً طيلة تاريخ الفن والحضارة ، يتخللهما بين الحين والحين توازنات جزئية ، كما هو الحال فى المأساة الأغريقية . وفى نفس الوقت أخذ نيتشه بعض عناصر المذهب الطبيعى عند داروين وسبنسر ، وخاصة فكرتى الاختيار الطبيعى وبقاء الأصلح ، وذهب نيتشه فى تفسيره للتقدم الماضى إلى أبعد ما ذهب إليه داروين ، فقال بأنه راجع إلى صراع مرير من أجل السيطرة والقوة ، مع قضاء الأقوى على الأضعف . فرأى نيتشه على غرار توماس هكسلى ، أن الخلق المسيحى يتعارض مع هذه العملية عن طريق إحلال الحب والوئام والتواضع ، ولكنه ، على النقيض من هكسلى ، استنكر هذا الخلق المسيحى على أنه أخلاق العبيد . وذهب إلى أنه لا يمكن إلا من خلال عملية الاختيار الطبيعى ، أن ينبثق جنس أعلى ، من البشر الراقى .

وهناك فى الميتافيزيقا خلاف جوهرى بين المثالية والثنائية ، فالأولى تنكر

حقيقة المادة ، بتحويل مايبدو مادياً فى تجاربنا إلى شكل من أشكال العقل ، وربما إلى أفكار عقل كونى أو الهى . ولكن المسيحية الصحيحة ، كاثوليكية أو بروتستانتية ، ساندت الثنائية بدلا من ذلك . ودافعت عن حقيقة المادة بوصفها جوهراً فى حد ذاتها ، خلقها العقل الالهى ، ولكنها مختلفة اختلافاً أساسياً عن النفس أو الروح . ومهما يكن من أمر ، فقد كان فى العقيدة المسيحية عنصر من الأفلاطونية أو الإفلاطونية الحديثة ، كما يتضح فى انجيل يوحنا وكتابات القديس أوغسطين . وقد دفع هذا العنصر كثيراً من المفكرين المسيحيين الذين جاءوا فيما بعد إلى الاقلال من شأن حقيقة المادة إلى أدنى حد ، وبدت هذه الخلافات الميتافيزيقية هامة أحياناً ، وأثارت نزاعات مريرة ، كما أعطيت مظهراً براقاً خداعاً ، أو فسرت تفسيراً خاطئاً فى أحيان أخرى .

وكان ظهور المذهب الطبيعى والفلسفة الوضعية فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ، تهديداً للمثالية والثنائية كليهما ، أجل كان تهديداً لأى اعتقاد فى حقيقة مستقلة للعقل أو النفس أو الروح ، ولأية نظرية غائية فى التاريخ على أنه موجه بطريقة خارقة للطبيعة . لقد كانت المثالية والثنائية كلتاهما ضرباً من « الاعتقاد بوجود قوة فوق الطبيعة » ، فمالتا إزاء هذا الخطر الجديد الذى هددهما إلى توحيد قواهما . ورفض المؤمنون بمذهب العصمة الحرفية من كل شيعة ، التطورية جملة واحدة ، على حين جد العصريون فى البحث عن وسيلة معقولة للتوفيق بين العلم والدين . ولكن سلطات الكنيسة أدانت بعضاً من هؤلاء العصريين وبعض أشكال الروح العصرية . فلم تستطع العقيدة الكاثوليكية ، على سبيل المثال ، أن تنظر بعين الارتياح إلى أية فلسفة تقول بأن العقل الالهى كان يتطور هو ذاته ، وأنه يزداد معرفة وإدراك نفسه ، عبر العصور ، فإن الله سبحانه وتعالى عليم بكل شىء قدير على كل شىء بصورة أبدية ، وما كان للكنيسة أن تقر هيجل على أن ذروة التقدم الروحى ، قد تم بلوغها فى عصره ، وفى بلده ، وفى فلسفته هو .

على أنه كان فى التطورية بعض جوانب مكنت الأحرار فى معسكرى

المثالية والثنائية كليهما من التحالف معاً : ثلاث هى النقاط الجوهرية فى الفكرة القائمة على الغائية والحيوية : وهى كما عبر عنها تنيسون بقوله : « أنا لا أشك فى أن هناك على مدارج العصور هدفاً واحداً يسير دون توقف » . ويمكن أن يفسر « سفر التكوين » تفسيراً رمزياً ، لقد خلقت الدنيا وفيها إمكانات التغير . وتقبل المسيحيون المتحررون قصة التطور برمتها ، من الأميبا إلى الإنسان ، على أنها حقيقة ، ولكن على أنها عرضة لتفسير أو تأويل لاهوتى أعمق : أى أن الله أرادها كذلك ، وأنه لا يزال يوجهها كذلك ، اللهم إلا حين تمردت إرادة الإنسان الحرة ، وسببت بعض متاعب لم يكن لها ضرورة . هذا التفسير الغائى لسبب التطور وعمليته ، الذى استطاع المثاليون والثنائيون أن يتفقوا عليه — هذا التفسير بدا لكثيرين ، أهم من موضوع حقيقة المادة ، الذى اختلفوا عليه . وهكذا وجد كثير من العلماء والباحثين المسيحيين — فى البيولوجيا وعلم الاجتماع والأركيولوجيا — أنه من الميسور التعاون مع زملائهم الطبيعيين فى وصف وتنسيق ظاهرات التطور ، مع الاختلاف عنهم فى التفسير الأعمق لهذه الظاهرات . فأمكن للمؤرخ أو عالم الاجتماع أن يحتفظ بمعتقداته الدينية القائمة على التوحيد ، وألا يعبر عنها إلا تعبيراً يسيراً وألا يفصح عنها قط ، فى أبحاثه الفنية ومؤلفاته ، وغالباً ما يتعذر التحقق ، من كتاباته وحدها ، عما إذا كان من أنصار الفلسفة الوضعية أو المذهب الطبيعى ، أو من مشايعى مثالية كانت أو مثالية هيجل . أو من أتباع الفلسفة الأكوينية الجديدة (نسبة إلى توماس أكويناس) . وهكذا اندمجت التعاليم الثنائية والمثالية اندماجاً جزئياً فى أخريات القرن التاسع عشر ، فانتجتا مذهباً حيوياً غامضاً تعوزه الدقة ، يتمثل فى نزعة إلى تفسير أحداث التاريخ على أنها راجعة إلى نوع من ارادة أو كفاح شبه واع ، وميل إلى مهاجمة المادية والوضعية والتنديد بهما ، دون تقديم بديل محدد ، فى الغالب ، وفى تلميح خفى عرضى إلى أنه لابد أن يكون وراء الأحداث نوع من قوة حياة روحية . قال عنها بعضهم « سمها ما شئت أن تسميها » ، وكأنما

الاسم الصحيح لهذه القوة الخفية الفوطبيعية وطبيعتها لن يغيرا من الأمر شيئاً .

وفى تلك الحقبة لم تمترج عناصر من الثنائية والمثالية فحسب ، بل امترجت عناصر منهما كذلك مع المذهب الطبيعي والفاسفة والمذهب التجريبي — وقد يبدو هذا غريباً ، حيث أن المعروف أن هذين المذهبين متناقضان من حيث المبدأ . ولكن عقول الفلاسفة والشعراء والعلماء العرضيين كانت متلهفة على أن تجمع بين الأضداد ، وأن تختار وتوفق بين أفضل المعالم فى المذاهب المتصارعة . والحق أن هذه فترة تصارع فيها ، فى حلبة الفكر ، مالا يحصى من نظريات واتجاهات ، جديدة وقديمة ، متطابقة ومتناقضة . وأحس كل مفكر تصارعت فى ذهنه طائفة من تلك الأفكار المتنافرة ، وخاصة إذا كان ذا شخصية معقدة موزعة ، أحس بالحاجة إلى أن يصوغ بنفسه تركيباً خاصاً به .

ويمثل الفيلسوف الألمانى جوستاف تيودور فخنر (١٨٠١ — ١٨٨٧) سمة الفكر الحديث هذه ، فى شيء من المبالغة غير المألوفة ، ولكن مع ذلك بطريقة مطابقة لعصره . لقد كان ، فى وقت واحد ، مؤسساً رئيسياً لعلم النفس التجريبي وعلم الجمال مولعاً بدراسات الاحساس من حيث الكم ، كما كان أيضاً متصوفاً ومن المؤمنين بوجود قوة فوق الطبيعة ومن المعجبين بشلنج Schelling المعتنق لمذهب المثالية ، ومؤلف بحث فلسفى عن زندافستا(١) . حيث بسط فيه « ثنائية » أصيلة ودافع عنها . وليس للكون نفس واحدة بل هو متعدد الأنفس ، وزعم المؤلف أنه اكتشف علاقة دقيقة بين العالمين الروحى والمادى . (٢) وليس بنا من حاجة إلى القول بأن هذا التوفيق الذى أرضى مؤلفه إلى حد ما ، لم يكتب له الدوام ولم يرض معاصريه من رجال العلم . ولا يزال فلاسفة الشرق والغرب يتصارعون حول

(١) Zend-Avesta الكتابات المقدسة عند اتباع زردشت الذى ظهر فى فارس فى القرن السادس أو السابع ق . م . (الترجمة)

(٢) انظر J.L. Merz فى كتاب « تاريخ الفكر الاوربى فى القرن التاسع عشر » المجلد الثانى ص ٥٠٨ G. Murphy فى كتاب « مقدمة تاريخية لعلم النفس الحديث » (نيويورك ١٩٣٢) ص ٨٥ وما بعدها .

الخلاف التقليدى بين العلم والتصوف بأشكاله المختلفة ، وليس الشكل الذى بدا عليه فى الصراع الطويل حول التطورية ، إلا واحداً من أشكال عدة. ولكن حالة فخنر يجب أن تجنبنا شر الافتراض المتسرع بأن الفلاسفة الطبيعيين وحدهم هم الذين أسهموا بإضافات مبنية على الملاحظة والاختبار والتجربة ، إلى العلم فى القرن التاسع عشر . فإن أى إيمان بالثنائية أو المثالية ربما كان مختزناً فى جانب منعزل من حنايا العقل ، لم يشكل من الناحية العملية ، حائلا دون العمل الأصيل وفق أساليب ، تبدو ، عند استرجاع الماضى والتأمل فيه ، إنها دعمت مذهب الطبيعية التطورية . وفى نفس الوقت كانت ثمة جماعة أخرى من علماء النفس ، مثل وليم جيمس ، ممن اتجهت أمزجتهم إلى المذهب الطبيعى ، واحتفظوا ، فى إصرار ، بعقلية متفتحة ، نحو إمكان البحث التجريبى كذلك المعروف باسم « البحث النفسى » أن يثبت حقيقة العالم الروحى وبقاء الأنفس غير المادية أى الروحية .

ويرى دافيد بدنى تنافراً حاداً بين الأنثروبولوجيا وعلم الاجتماع فيما يتعلق بطبيعة الثقافة ووظيفتها (١) . فكتب يقول بأن بعض تعريفاتها يقتضى ضمناً منهجاً واقعياً ، على حين يفترض البعض الآخر منهجاً مثالياً . فأنصار الواقعية مثل تيلور وبوز وميلانوفسكى يعرفونها بأنها السلوك الاجتماعى ، والعادات ، والأعراف والنظم ، وبالتالى كان لا وجود لها بعيداً عن الجماعات القائمة فعلا . أما المثاليون مثل كورنليوس أوسجود (٢) ، فيعرفونها بأنها مجموعة أو مجرى الأفكار ، والمفاهيم التقليدية ، والذكاء القابل للانتقال ، وبالتالى كأنها شىء تتصوره أو تفهمه العقول ، ويرى الواقعيون ، مثل فرانز بوز أن الثقافة تحتوى على نتاج من صنع الإنسان بالإضافة إلى الأعراف والتقاليد . أما المثاليون – ماريت ، وردفيلد ، وكاسيرر مثلا – فيرون أنها

---

(١) المصدر السابق ص ٢٣ ، ١٣٠ .

(٢) Cornelius Osgood « الثقافة : طابعها التجريبى وغير التجريبى » فى « South Western Journal of Anthropology » (١٩٥١) ص ٢٠٢ – ٢١٤ .

تنطوى على تعبيرات رمزية عن الأفكار ، ومن ثم فإن « الثقافة المادية » هى كلام يناقض بعضه بعضاً ، فالفلسفة المثالية تؤدى بدراسة الثقافة إلى التركيز على تحليل المفاهيم والرموز ومراحل تطور العقلية الثقافية .

ويختلف العلماء والمؤرخون الواحد منهم عن الآخر ، اختلافاً كبيراً ، فى مدى تخطيط نظرياتهم الفلسفية أو التعبير عنها بوضوح . وبطبيعة الحال يميل الفلاسفة المحترفون ، وخاصة المثاليين منهم مثل كاسيرر Cassirer وكروتشى إلى أن يحذوا هذا الحذو ، أما المؤرخون ورجال العلوم الاجتماعية فغالباً ما يحوطهم الغموض فى هذه الناحية . وجماع القول إن التركيز على الظواهر المادية أو السلوكية لا يتضمن بالضرورة فلسفة واقعية أو طبيعية ، حيث يستطيع المثاليون أن يؤولوا مثل هذه الظواهر بأنها مظاهر يتجلى فيها العقل الكونى (١) . وللسبب نفسه ، نجد أن التركيز على تحكم سلطة العقل وعلى الأفكار والعوامل النفسانية الأخرى فى التاريخ ، لا يتضمن بالضرورة ميتافيزيقا مثالية ، لأن كل هذه العوامل يجوز تفسيرها بأنها أنشطة مخ مادى وجهاز عصبى . ولكن هذا فى الغالب علامة على أن ثمة افتراضات سابقة تكمن وراء الستار فى تفكير المؤلف ذاته .

وكثيراً ما اعتبرت المثالية والثنائية مضادتين للعلم التجريبى ، وثمة سبب يدعو إلى هذا : ذلك أنهما جرتا على معارضة انتشار المناهج والنتائج الوضعية ، وعلى ذلك فإن من يعتنق هذه الفكرة قد تتولاه الدهشة حين يرى العلماء الذين يقدمون الشواهد الكافية على المعرفة التجريبية والتعليل الاستقرائى الدقيق ، يكشفون فى الوقت نفسه من معتقدات مثالية أو ثنائية . وجدير بالذكر أن العلم الحديث فى بريطانيا وأمريكا — فى مجال الاجتماع والثقافة خاصة — ربما كان أكثر ثباتاً على الفلسفة الطبيعية منه فى ألمانيا ، حيث يغلب

---

(١) يستعمل بدنى اصطلاح « طبيعى » بطريقة غير مألوفة ، عند الكلام على « مغالطة الفلسفة الطبيعية » كأن ينسب الى الطبيعة الانسانية الفطرية ، كلا الافكار والانفعال التى هى فى حقيقتها ثقافية ، وليس لهذا اية علاقة بالمذهب الطبيعى الفلسفى .

أن يختلط العلم بالمثالية ، ومنه فى فرنسا وإيطاليا حيث يمتزج العلم غالباً بالثنائية . وكثيراً ما يبرز منهج المثالية فى الفيزياء والفلك الحديثين فى ألمانيا ، فى النزعة إلى تصور المكان والزمان والمادة والطاقة ، على أنها فى جوهرها من إنشاء العقل . الواقع أن أثر كانت وهيجل تجلى بين ثنايا السطور ، فى علم الأنثروبولوجيا وتاريخ الثقافة فى ألمانيا .

وانحدر أثر كانت إلى الأنثروبولوجيا وتاريخ الثقافة المعاصرين فى النزعة إلى التمييز الدقيق بين طرائق التاريخ وطرائق العلم . وكان كانت — فى مقال له أثر تأثيراً عميقاً فى فكرة شيلر عن الفن — قد قابل بين مجال الطبيعة ومجال الحرية الإنسانية ، من حيث أن الأول محكوم بقوانين ضرورية ، ومن حيث أن الثانى يستطيع فيه الإنسان أن يصنع قوانينه الخاصة به . وقد طبق كانت هذا فى علم الجمال على المذهب القائل بأن العبقرية فى الفن يمكن أن تضع القواعد الخاصة بها ، وأن الفن الجميل (حيث يمكن أن تنعم الروح بالحرية) كان أسمى بالفطرة من الفن النافع (الذى تقيده القوانين الطبيعية) . ويلاحظ دافيد بدنى فى بحثه فى النظريات الكانتية الجديدة فى تاريخ الثقافة ، كيف أن الفيلسوفين دلثى ووندلبـاند ميزا بين نوعين من العلم : « الاشتراعى Nomothetic » الذى يختص بالقوانين الطبيعية العامة الشاملة ، و « الرمزى Idiographic » الذى يتعلق بوصف الظاهرات الفردية (١) . كذلك ميز دلثى بين (المعرفةالعقلية) Geistewissenchaften و (المعرفةالطبيعية) Naturwissenschaften حيث تعالج الأولى أشكال الحيـاة ، وقيمها ، التى لزم فهمهـا عن طريق التجربة والاختبار ، وتتعلق الثانية بالظاهرات المتحررة من القيمية والتى أمكن تفسيرها تفسيراً طبيعيـاً ، واقترح ريكرت مفهوم علم الثقافة Kulturwissenschaft مقابلا مضاداً لاصطلاح « المعرفة الطبيعية » بمعنى أن

---

(١) فى « الانثروبولوجيا النظرية » ص ٢٥٠٠ — وكذلك « الانثروبولوجيا الفلسفية عند ارنست كاسيرر واهميتها بالنسبة لتاريخ الفكر الانثروبولوجى » فى كتاب « فلسفة ارنست كاسيرر » الذى نشره P.A. Schilpp ص ٤٨٧ .

الثقافة ينبغي فهمها على أنها تتضمن التثقيف والتقييم، وفهم الطبيعة على أنها «ذاتية النشأة»، متحررة من القيمة . فإن فروع المعرفة الإنسانية والتاريخية اقتضت أن يكون علاجها علاجاً ذاتياً ، مع دراية ملموسة بالرمزية العقلية المرتبطة بها . وارتضى الفلاسفة المثاليون المعاصرون — مثل كاسيرر ، وكولنجوود هذا المدخل الذى يجعل طرائق العلوم الإنسانية والعلوم الطبيعية متناقضة متضادة ، ويعارض محاولة تفسير التاريخ على أساس القوانين الطبيعية ، أما عند بعض المثاليين مثل باستيان ، فكانت الثقافة تعبيراً عن ارتقاء روحى بطرق لا تحدث فى الطبيعة ، ومن جهة أخرى ، كان كونت وسبنسر وتيلور قد اعتبروا تاريخ الثقافة لوناً من العلوم الطبيعية ، كما اعتبروا الإنسان جزءاً من الطبيعة ومن ثم رأوا أن المنهج العلمى صالح للتطبيق على كل الظواهر .

ويوضح بدنى كيف أن كروبر من بين علماء الأنثروبولوجيا الأمريكيين ، قريب من النظرية «الكانتية الجديدة» ، فى تمييزه بين الطريقة التاريخية والطريقة العلمية [1] ، فقد نادى كروبر بأن الأولى لم تكن متميزة فى معالجة تعاقبات الزمن ، بل فى محاولة تكامل وصفى ، على حين أن العلم يحاول تحليل العمليات على أساس كمى .

٤ـ معنى « التبيان التاريخى » فى فلسفة التاريخ

الاتجاهات المتغيرة نحو العلم والتطور

يطلق اصطلاح «التبيان التاريخى» Historicism على العديد من الأفكار التى عالجناها هنا ، ولكنه اصطلاح غير متطابق إلى حد بعيد ، بحيث أن تحديد معناه يكون فى حد ذاته مشكلة . وهو ، كما يستخدم اليوم ، اصطلاح بالغ الغموض والابهام اصطنعه كتاب مختلفون لمثل مفاهيم تكاد تكون متعارضة . وهو يرتبط أكثر مايرتبط بتعاليم هيجل فى نظريات تاريخ الثقافة . واستخدم

(1) بدنى ص ٢٥٢ . مقال كروبر « التاريخ فى الانثروبولوجيا » فى مجلة — «American Anthropologist» عدد ٣٧ (١٩٥٣) ص ٥٣٩ — ٥٦٩ »

بشكل خاص فى تاريخ الفن . و « التبيان التاريخى » عادة مضاد للتطورية الطبيعية ، ومعارض لكل المحاولات التى تهدف إلى استنتاج نواميس عامة بشأن الظواهر التاريخية ، على أساس ما يجرى فى العلوم الطبيعية . ولكن نفراً من كبار قادة التطورية الطبيعية هوجموا أيضاً على أنهم من أنصار التبيان التاريخى .

ويمكن أن نجمع المعانى الرئيسية « للتبيان التاريخى » تحت عناوين ثلاثة ، وانها لتتداخل فى مجال البحث أو الدراسة الفعلية ، ويجمع بينها كل كاتب بطريقته الخاصة .

الأول : « التبيان التاريخى » بوصفه « عقلية ذات نزعة تاريخية » ، أى التفكير على أساس التغيير والنسبية . ويشير الاصطلاح فى أوسع تعريف له، إلى كل نزعة الفكر الحديث البعيدة الغور منذ القرن الثامن عشر ، إلى التركيز على الجوانب التاريخية للأشياء ، والمنهج التاريخى فى وصفها وتقييمها. ونظرية التطور هى جزء من هذه النزعة . وهى تشمل نزعة النسبية فى الفلسفة والدين والأخلاق والجماليات ، بوصفها بعيدة عن « الأحكام المطلقة » — نزعة نحو اعتبار كل المعتقدات والمعايير عرضة للتغيير ومتوقفة على ظروف وقتية . وهى تتضمن إدراكاً للعمر المديد للكون .

يقول جيفرى باراكلف بأننا جميعاً ، بما فى ذلك رجال العلوم الطبيعية منذ عهد داروين ، « نعيش فى عصر تاريخى ، أو فى عصر التبيان التاريخى » . « وأن معظم مجالات الحياة الفكرية. بل وأيضاً مجالات الحياة العملية، فى أحوال كثيرة ، قد تخللها التاريخ» . وهو يقتبس من جويدو دى روجيرو قوله إن التباين التاريخى يعنى «تقييم الحقيقة بوصفها عملية تاريخية لتشكيل روحى » ووصفه البابا بيوس الثانى عشر أنه بمثابة «المذهب الفلسفى » الذى يرى فى كل الواقع الروحى وفى معرفة الحقيقة، وفى الدين وفى الأخلاق وفى القانون ، تغيراً وتطوراً فحسب ، وبالتالى يرفض كل شىء دائم ذى قيمة خالدة ،

ومطلق »(1) فهو يرفض عقلانية عصر الاستنارة بما فى ذلك كوندورسيه ، على حد قول باراكلف .

ولكن يقيناً هذا صحيح إلى حد ما فحسب ، لأن ثمة شيئاً كثيراً من هذا التفكير التاريخى المتحرر فى كوندورسيه . ثم إن فلسفة النسبية كما عرفها البابا بيوس الثانى عشر هى عقلانية ، إذا قورنت «بقدرية» العصور الوسطى . فكل مذاهب «الطبيعية ، والنفعية ، والذرائعية» ومثيلاتها من المذاهب الحديثة تحمل بعض ظلال مذهب « التبيان التاريخى » بهذا المعنى الواسع ، وسوف نسمى هذا النمط ، الأول منه .

الثانى — «التبيان التاريخى » بوصفه إيماناً بالقوانين التاريخية والتنبؤات : وهذا الإيمان أو الاعتقاد يقيم من المنهج التاريخى نفسه شيئاً استبدادياً مطلقاً بأساوبه الخاص ، ويقول عنه ادموند تيلور « إنه فلسفة التاريخ بصورة عامة حيث يفسر الماضي ويتنبأ بالظواهر المستقبلة فى حياة الإنسان فى العالم بالاستناد إلى قوانين عامة ... » أما كارل بوبر K. Popper فيعرف « التبيان التاريخى » بأنه « مدخل إلى العلوم الاجتماعية يفترض أن «التنبؤ التاريخى» هو الهدف الأساسى ، كما يفترض أن هذا الهدف يمكن الوصول إليه بالكشف عن « التواترات »، أو « الأنماط » ، أو « القوانين » ، أو « النزعات » التى تشكل أساس تطور التاريخ » ويهاجم بوبر و هوسر كلاهما هذا المعتقد وخاصة بالشكل الذى صاغه فيه الهيجليون ؛ فينعتانه بأنه نكوصى من الناحية السياسية ، وأنه يحل مفهوم « المجتمع المغلق » محل ليبرالية « تحررية » الثورة الفرنسية .

وقد يخلط أحياناً بين التطورية بصفة عامة وهذا النمط من التبيان التاريخى

---

(1) من خطابه فى المؤتمر الدولى العاشر للعلوم التاريخية — ١٩٥٥ . انتيسه باراكلف G. Barraclough فى كتاب « History in a Changing World » (نورمان ١٩٥٦) ص ١ — ٧ . واقتبس هانز مايرهوف فى Philosophy of History in Our Time. Anthology — (جاردن سيتى) ، نيويورك ١٩٥٩ ص ٢٨ وما بعدها .

ومن ناحية واحدة يعتبر سبنسر وتايلور ومورجان من أنصار التبيان التاريخي: لا في كونهم رجعيين معادين للتحرر، ومتشائمين، بل لاعتقادهم بأن «القوانين» و «الأنماط» يمكن وجودها في التاريخ. فمن حيث أن ثمة تعاقباً محتوماً للمراحل الثقافية، على حد قول مورجان وتايلور، فإنه في مقدورنا أن نعيد تشكيل الخطوط العامة للتاريخ الماضي لأي شعب من معلومات قليلة نسبياً، وأن نتنبأ إلى حد ما، بتطوره في المستقبل. ومن ثم أخذ سبنسر على عاتقه أن يتنبأ، بطريقة عامة، بمستقبل مجرى التطور البشري بأسره.

وتشير أحدث الحملات التي هاجمت «التبيان التاريخي» إلى التنوع المثالي، فيقول أصحابها بأن التبيان التاريخي يضفي على التاريخ «معنى» مبنياً على أنه موجه توجيهاً إلهياً. ويقول بوبر بأن التاريخ في الواقع «ليس له معنى» على الرغم من أن في مقدورنا أن نضفي عليه معنى.

الثالث: «التبيان التاريخي» من حيث أنه يقوم على التخصيص والتفصيل، وعلى النسبية، وأنه كيفي(١): جانب علمي تجريبي (٢)، جانب مضاد للعلم، مثالي: يتميز هذا النمط الذي يمكن أن نسميه النمط الثالث من التبيان التاريخي بنبذ «النمط الثاني». فهو ينكر إمكان وجود قوانين شاملة وطرز نظامية بدرجة عالية في التاريخ ويعارض استمرار البحث عنها، ويدعو إلى صرف النظر عن هذا المجال، وتوجيه العناية إلى الجوانب الفريدة الهامة في الأحداث. وكانت لهذا النمط الثالث مرحلة سابقة تمثلت في رانكه Ranke، دعت إلى الالتجاء إلى نوع من الطرائق العلمية لكتابة التاريخ، كما كانت هناك مرحلة لاحقة تمثلت في كروتشي، نعتها بأنها «نقية كاملة» (١).

إن إطلاق هذا الاسم، على هذا النحو، على معتقدات متعارضة بشكل أو بآخر، لا يزال يشكل عقبة في طريق البحث الخالي من الشوائب في فكرة

---

(١) مايرهوف ص ١٠٢ . يضع هـ . أ . بارنز في كتابه Historical Sociology ص ٥٨ بول رادين، ولهلم وندلباند، كارل هسي، وارنست ترولتش من بين الانصار المتطرفين لمذهب التبيان التاريخي، بهذا المعنى . اما فرانزبوز، وماكس والفرد وبر و أ . ل . كروبر، فانه يعتبرهم معتدلين .

« التبيان التاريخى » ذاتها ، وفى سائر الأفكار الكثيرة المرتبطة بها ، مثل التطور . وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على التقلبات والالتواءات المربكة فى نظريات التاريخ . وخاصة فى ألمانيا فى أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين. فقد تبدو تارة أفكاراً متناقضة لا يمكن التوفيق بينها فى ذهن مفكر واحد ، كما تبدو تارة أخرى محاولة واعية للجمع بين طوائف متباينة من القيم وجوانب مختلفة من الحقيقة ، فى كتابة التاريخ ، وكثيراً ما تطرفت المحاولات المتعاقبة لمراجعة نظرية « التبيان التاريخى » والارتقاء بها ، إلى هذا النقيض أو ذاك .

ويسلم هانز ما يرهوف بأن « التبيان التاريخى » هو ثمرة لرد الفعل الرومانتيكى ضد عقلانية عصر الاستنارة التى تتمثل فى رفض هردر للمدخل الفكرى الفلسفى إلى التاريخ . ويستطرد فيعرف فكرته الأساسية بأنها التوكيد على أن « مادة التاريخ هى حياة الإنسان فى مجموعها وفى تعددها » (1) ثم يقول بأن المؤرخ يهدف إلى تصوير تشكيلة الظاهرات التاريخية غير المنتظمة من الظاهرات التاريخية فى تعبيراتها الفريدة الحية ، وفى تغيرها المستمر . وهذا الهدف — شأنه شأن هدف الفن — يختلف عن منهج الفلسفة والعلم ، وهو منهج نظامى مؤلف من مفاهيم ، ولا يفى بتقرير الواقع الملموس للأحداث . إن التاريخ يحاول ، وجدير به أن يحاول ، إبراز التنوع غير المتناهى لأوضاع معينة فى الزمن ، والأعمال الفردية العديدة . ويقول رانكه بأنها جميعاً فريدة وذات دلالة على قدر سواء ، و « قريبة من الله » . ومهمة التاريخ أن يظهر « كيف حدثت بالفعل » . والخيال والتعاطف ضروريان فيه ، مثل العقل ، سواء بسواء . وهاجم رانكه ، على غرار هردر ، « التعاليم والأساليب الهيجلية » لمحاولتها حصر ثراء الحياة التاريخية فى مفاهيم مجردة . ومن رأى مايرهوف أن « احترام التفصيل غير القابل للاختزال » يظل حجر الزاوية فى « التبيان التاريخى » .

(1) « Philosophy of History in Our Time »

وغالباً ما ينسب إلى ليوبولد فون رانكه (١٧٩٥ — ١٨٨٦) تأسيس منهج كتابة التاريخ الذى سمى فيما بعد « بالتبيان التاريخى » . ولا يبدو الآن فى كتاباته أن منهجه مضاد للعلم . إنه لم يحاول استبعاد الطرائق العلمية من كتابة التاريخ ، بل على العكس دعا رانكه رفاقه إلى المزيد من استخدام المعرفة والأساليب العلمية ، مثل تلك الخاصة بفقه اللغة والنميات والأركيولوجيا والجيولوجيا ، وأوصى بدراسة السجلات وغيرها من الوثائق والآثار المتاحة دراسة موضوعية دقيقة . وأصر على أن التاريخ يجب أن يؤكد أهمية أحداث وأحوال بعينها فى مكان معين وزمان معين ، وأن يعمل ، أساساً ، على أن يكشف ويصف « كيف حدثت » . والحق أن هذا كان قبساً من روح نمط العلم التجريبى الجديد الذى انبثق آنذاك ، وكان معادياً فقط لذلك النوع القديم من العلم والفلسفة ، الذى حاول أن يستخلص قوانين ثابتة شاملة من مبادىء افتراضية ، وأن يفرض طرائق ومفاهيم العلوم الرياضية والفيزيائية على المعلومات التاريخية . وكان هذا التغيير ضرورياً فى عصر الإفراط فى صوغ النظريات والتزمت فيها . ولكن رانكه لم يؤيد تجاهل المفاهيم العامة أو الطرق التى تحدث بها الوقائع المعينة فى مجموعات على نطاق واسع . ولم يقل بأن كل حدث فذ فريد تماماً فى نوعه ، لأن هذا يعتبر ضرباً من السخف والحمق . ولكنه أصر على أن كل حادث ومجموعة من الأحداث التاريخية لها جوانب فريدة كما أن لها جوانب عامة ، وأن الجوانب الأولى كثيراً ما شاع إغفالها بحثاً عن قوانين ومبادىء. وقال بأنه ينبغى عرض كل واقعة على أنها جزء متكامل من تاريخ العالم . وبدأ وهو فى الثامنة والستين من العمر يكتب تاريخاً للعالم (١) وكانت فلسفته دينية إلى حد بعيد . ولم ير تعارضاً بينها وبين البحث العلمى عن الحقيقة .

---

(١) The Varieties of History from Voltaire to the Present : RANKE (نيويورك ١٩٦٠) ص ٥٤ / ٥٩ (مقدمة لمختارات من رانكه من المثل الاعلى فى التاريخ العام) يقول رانكه « يجب على المؤرخ ان يعنى بمراقبة الاشياء من جانبها العام الشامل، والا يكون فى ذهنه افكارا مسبقة ، كما يفعل الفيلسوف، بل انه بينما يمعن=

وفى هذا النهج العلمى التجريبى لكتابة التاريخ ، شايع رانكه، كتاب مثل بيورى B. Bury فى انجلترا ، الذى أصر على أن التاريخ علم ، وحاول أن يجعله كذلك ، ولكن دون الادعاء المقبول ظاهراً بقوانين شاملة .

وسرعان ما أعقب نمط رانكه فى « التبيان التاريخى » وهو نمط عادى محدد ، نمط آخر تخلى عن مسايرة العلم التجريبى ، وأعاد الروابط التقليدية بين كتابة التاريخ فى ألمانيا وبين المثالية الهيجلية ، وبذلك نأى بعيداً عن العلوم الطبيعية ، ولكنه احتفظ فى نفس الوقت، بتركيز رانكه على الحوادث الهامة وجوانبها الفريدة . وبالغ فى هذه بطريقة يصعب معها التوفيق بينها وبين « وحدة الروح » التى ادعت الفلسفة المثالية رؤيتها فى التاريخ كله .

وفى إحدى المقدمات التى كتبها هانز مايرهوف « لمقتطفاته من فلسفة التاريخ فى زماننا » نجده يدرج ولهلم دلثى Dilthey (١٨٣٣–١٩١١) وبنديتو كروتشى (١٨٦٦ – ١٩٥٢) وجوزى أوتيجاى جاسيه (١٨٨٣ – ١٨٥٦) ور. ج . كولنجوود (١٨٨٩ – ١٩٤٣) فى قائمة زعماء نظرية « التبيان التاريخى » الحديثة فى أوربا ، الذين جمعوا بينها وبين المثالية وفق تعاليم كانت وهيجل . ويقول مايرهوف إن التاريخ فى نظر هؤلاء ، مملكة روحية ، مكوناتها الأساسية هى الأفكار والأغراض والدوافع والأفعال لا العوامل الطبيعية أو الاجتماعية . وإن هدف التاريخ هو أن يعيد بناء هذه العوامل الروحية فى معناها الأصيل (١) . وهدف « التبيان التاريخى » ، فى رأى

= النظر فى موضوع خاص معين يجب ان يكون تطور العالم فى مجموعه واضحا امام ناظريه » ، « واذا تصورنا هذا التعاقب من القرون ، كل بما هيته الفذة ، وربطت كلها بعضها ببعض ، فاننا حينئذ نكون قد وصلنا الى التاريخ العام . » وهذا يفترق عن البحث التخصصى فى انه « فى الوقت الذى يستقصى فيه الشيء الخاص ، لا يزوغ بصره عن الكل برمته » .

(١) ص ٣٦ يبين د . كريشان Krishan فكرة « التبيان التاريخى » على النحو الآتى : « ان التغيير الاجتماعى .. قد يكون نتيجة قوى باطنة تعمل ... فى داخل الكيان الاجتماعى نفسه . وحتى ولو كان وعى العقول الفردية يعمل على نطاق واسع ، فانه ليس الا مجرد اداة ، لهذه القوى الباطنة نفسها ، كما قيل. ولهذه القوى .. قانون =

دلثى : أن تحرر الإنسان من اللاهوت والفسفة والعلوم الطبيعية ، ومن ثلاث نظرات عالمية متعارضة ، تعذر إثباتها أو التوفيق بينها . أما كروتشى فإنه فى أول فصل من كتابه History : Its Theory and Practice يهاجم النزعات العقلانية والعلمية والوضعية فى كتابة التاريخ (١) .

وإنك لترى من هذا العرض الذى أسلفنا أن التقاليد العظمى فى الفكر الأوربى تتفق ثم تفترق ، وتنمو ثم تتقارب تقارباً جزئياً مرة ثانية ، مما يتعذر معه على مؤرخ الأحداث أن يتتبعها على أساس « المذاهب » . ففى كل خطوة يجب تعريف المذهب من جديد ، وفق ما يطرأ على استخدامه من تغير .

ولم تسر كتابة التاريخ سيراً منتظماً منسقاً نحو وصف « كيفية حدوثه » وصفاً أدق علمياً وأكثر مطابقة للواقع . كذلك احتفظت كتابة التاريخ بجانبها الخيالى الرائع ، بوصفها فرعاً من الأدب . كما أنها ، فى دراسة الفنون ، وضعت النقد نصب عينيها وساهمت بنصيبها فيه . واستطاعت كتابة التاريخ اعتماداً على ميل المؤرخ وموهبته ، أن تقطع شوطاً بعيداً نحو الأدب القصصى وكتابة المقالة ، دون الإعتذار إذا هى احتفظت بعنصر أساسى من المطابقة مع الحقيقة المحتملة . وكثيراً ما انطمست معالم الحدود بين التاريخ وبين القصص التاريخى من جهة ، قدر انطماسها بين التاريخ

خاص بنشوئها ، وهو قانون يتحكم أصلا فى تحديد الاتجاه والطراز اللذين يتخذهما ذلك التغيير الاجتماعى » .
Social Change : an Attempt at a Study in Conflicting Patterns of Social Action فى كتاب Philosophy and Phenomenological Researc ١٤ ص ٥٦٧ / ٥٧٣ اقتبسها ج . و . ن وتكنز فى « فلسفة التاريخ » فى كتابه Philosophy in the Mid-Century (فلورنسه ١٩٥٨) ص ١٦١ و « التبيان التاريخى » من هذا النمط القائم على الحتمية يمكن ان يتمشى اما مع المذهب الطبيعى او الفوطبيعى ، وعادة مع هذا الاخير . وهذا هو شان النمط الثالث الذى اوردنا ذكره ، والذى يتحد معه فى بعض الاحيان اتحادا متنافرا نوعا ما ويقول هوسر بانه ضرب من « التعمية » أن ترجع كل الحوادث الى اصل اسمى من الفردى ، على حين يشدد ايضا على انها فريدة لا سبيل الى مقارنتها ، وهو يضع ريجل ، وولفلن فى عداد اتباع نظرية « التبيان التاريخى » .

(١) مايرهوف ، ص٤٣ وما بعدها .

وعلوم الثقافة من جهة أخرى . وكان أثر « التبيان التاريخى » الموسوم بالتشكك والنسبية ، واضحا فى الاعتراف العام بأن التاريخ لم يستطع ، مهما بذل من جهد ، أن يحقق موضوعية كاملة . فقد اعترف بالتحيز الشخصى والثقافى والأيديولوجى لدى المؤرخ ، على أنه حقيقة ثابتة يجب التصدى لها . وكان هذا التحيز دائماً قيداً ، ولكنه قد يشكل أيضاً اسهاماً خلاقاً إذا كان المؤرخ بارعاً .

ولما كانت فكرة « التبيان التاريخى » قد نشأت فى الثورة الرومانتيكية من فلسفة القرن الثامن عشر وعلمه فى ميدان التاريخ ، فإنها احتفظت حتى يومنا هذا، بأثارة من اتجاهها ضد العلم وضد العقلانية . ولا تزال فكرة التبيان التاريخى مرتبطة بمحاولة الفصل بين التاريخ والعلم ، وبالإصرار على أن التاريخ ليس علماً ، ويجب ألا يحاول أن يكون كذلك ، وما ينبغى له أن يأتى بتعميمات عريضة شاسعة بشأن النزعات والأنماط . وبهذا المعنى كانت فكرة « التبيان التاريخى » إذن مضادة للتطورية ، أو أنها غير تطورية ، مذ كان التطور إحدى النزعات التى زعم العلم أنه يراها فى الأحداث البشرية .

إن محاولة فصل التاريخ عن العلوم الطبيعية والفلسفة التجريبية ، وهى مأخوذة إلى حد ما عن هردر — جنحت ، من جهة أخرى إلى توثيق الروابط بينه وبين الفن والتعاليم الأفلاطونية فى الفلسفة ، وكانت إحدى الحجج فى هذا ، هى المحاولة المزعومة ، أعنى محاولة العلوم الطبيعية، إحلال العلاقات الكمية محل العلاقات الكيفية ، وتحليل الصفات المحسة بالتجربة ، مثل الجمال والقبح ، ومحوها بتحويلها إلى عناصرها وأسبابها المفترضة . واحتوت الظاهرات الكيفية على كل الجوانب الأدبية والجمالية فى الطبيعة والفن ، عاطفية وشهوانية معاً : أى كل المثل والرغبات والأحاسيس التى تضفى على الحياة دفئاً وبهجة . أما العلم فقد قيل إنه جنح إلى تشويه الحياة البشرية وتزييفها ، بالقضاء على هذه المثل والرغبات والأحاسيس ، وإحلال الإحصاء الفاتر محلها . وكان هذا الاتهام بطبيعة الحال مظهراً من مظاهر رد الفعل الرومانتيكية

ضد علوم القرن الثامن عشر ، ولا يزال يتردد صداه فى أوائل القرن العشرين على يد هنرى برجسن وبنديتو كروتشى فى حركتهما المضادة للعلم . كذلك عمل إلى حد ما ضد تحالف كتابة التاريخ مع الفلسفة . ولكن المثالية كانت أكثر قبولا من الطبيعية لدى أنصار التبيان التاريخى ، حيث بدا أنها تحفظ نقاوة الجمال والصدق والفضيلة والخير ، وكل الحياة الروحية التى لا يمكن اختزالها أو تحويلها إلى عمليات مادية .

وتحقق كثير من الطبيعيين والوضعيين أنفسهم ، آخر الأمر ، من أنه كان فى هذه الحجة عنصر من الصدق والحقيقة ، يجب على العلم أن يعترف به بشكل ما ، ولا يمكن القول بأن العلم قد عثر بعد على طريقة للابقاء على الجوانب الكيفية للطبيعة والتجربة ، دون أن يتناولها التحليل العقلى . فقد سار العلم قدماً ، فى عزم وإصرار ، فى ركاب هذا التحليل ، ولكنه لا يزعم أن وصفه أو تفسيره للعالم هو الوحيد السليم أو الصحيح ، أو أنه حقاً « حوّل » الكيفى إلى الكمى ، بل إنه ليدرك الحاجة الملحة الدائمة إلى فهم عطوف لكل ما هو كيفى ، وإلى أنواع الفن وكتابة التاريخ التى تساعدنا على بلوغه .

إن الإنقسام الحاد الذى حاولت فكرة « التبيان التاريخى » المتطرفة أن توجده بين العلم والتاريخ ، قد أمكن تجاوزه وتخطيه إلى حد كبير بنمو العلوم الثقافية والنفسانية فى أخريات القرن التاسع عشر والقرن العشرين . وعالجت الدراسة التاريخية والعلمية للإنسان بوصفه حيواناً مفكراً اجتماعياً ، الظواهر نفسها تقريباً . فكلتا الدراستين أطلقت أحكاماً عامة كما اضطرت كلتاهما أن تعالجا التفاصيل . وكان الفارق فى التركيز نسبياً عملياً منهجياً . وكان الباحثون فى كل من هذين الحقلين أحراراً فى أن يستخدموا من منهج الآخر القدر الذى يبدو لهم أنه مفيد ، واشتغل كثيرون فى المجال المتاخم لهؤلاء وأولئك . وأخذ كثير من العلماء والمؤرخين على السواء ، مأخذ الجد ، نصيحة فكرة « التبيان التاريخى » فى القرن التاسع عشر التى تقول ببذل المزيد من العناية بالتفاصيل ، ونضرب مثلا على ذلك ما قام به فرانز بوس فى

الأنثروبولوجيا فى العشرينات من القرن العشرين . وهكذا ، بدلا من توسيع الثغرة بين التاريخ والعلم ، كما حاولت هذه الفكرة فى كثير من الأحوال أن تفعل ، ساعدت على التوفيق والجمع بينهما فى نزعة مشتركة نحو التجريب الحذر .

وفى ١٩٥١ صاغ كروبر فى أسلوب واضح العلاقة بين التاريخ والعلم بوصفهما مختلفين فى التركيز ، ولكنهما يتداخلان ويتعاونان ، حيث قال : « إنى أدرك الفارق بين الطريقة الاشتراعية (المستندة إلى قوانين عامة) ، والطريقة الرمزية ، ولكن لا على أساس أنه انقسام مطلق بين العلم بوصفه استقصاء للطبيعة وبين التاريخ بوصفة دراسةالإنسانأو الروح أو الثقافة » (١) . ثم قال إن كلا المنهجين يمكن تطبيقه على أى مستوى من الظواهر ، كما هو الحال فى العلوم التاريخية ، مثل الفلك والجيولوجيا .

وهكذا فإن محاولة إيجاد تناقض صارخ بين التاريخ من جهة ، وفلسفة التجريب والعلم من جهة ، قد قاومتها تغيرات هامة فى هذين الأخيرين ، حيث نشأت فيهما اتجاهات نحو النسبية والذرائعية وغيرهما من الاتجاهات المتطرفة الأمر الذى أدى إلى نبذ الاعتقاد التقليدى بأن العلم والفلسفة هدفتا إلى قوانين شاملة عامة ، وأساليب جامدة تكاملية ، فإن العلم والفلسفة كانتا قد تأثرتا أيضاً بالحركة الرومانتيكية ، وبالتطورية وبفكرة « التبيان التاريخى » بمعناها الواسع (النمط الأول) فى السير نحو نظرة أكثر تعددية للأشياء . فكان التغير والتعدد والتدقيق فى التفاصيل كلها ، أموراً من طبيعة الأشياء ، بالنسبة لهما (الفلسفة والعلم) ، كما هى بالنسبة للمؤرخين . كذلك كانت القوانين الأبدية وكل طرائق الفكر الشاملة مستحيلة بالنسبة لهما ، كما هى مستحيلة بالنسبة للمؤرخ . ولما امتد النهج الجديد فى العلم والفلسفة شيئاً فشيئاً

---

(١) مقدمة القسم الاول من كتاب « The Nature of Culture » ، شيكاغو ١٩٥١) ص ٥ .

إلى المجال الثقافى ، مثل الأنثروبولوجيا وعلم النفس ، اضطر إلى أن يولى عناية أكبر بتعدد الحقائق ، وكذلك بالنسبة فى معرفة الوضع التاريخى للإنسان ، وأدمج النهج الجديد فى العلم والفلسفة . أكثر فأكثر ، فى النهج التاريخى ومعه تعميماته .

وتمثل هذا التغير العميق فى الفلسفة والعلوم الثقافية ، فى رجال مثل جون ديوى (١) فى الفلسفــة ، وليزلى أ . هوايت فى الأنثروبولوجيا ، وف . جوردون تشايلد فى الأركيولوجيا ، وكلهم كتبوا فى أوائل القرن العشرين . أما بالنسبة لنظرية التطور الثقافى ، فإنها انطوت على نبذ النمط الثانى من « التبيان التاريخى » الذى أسلفنا تعريفه باعتباره « إيماناً بالقوانين التاريخية والتنبؤات » . كما أن التطورية الصارمة ، أى الإيمان بقانون عام شامل محتوم كأساس للتنبؤ الدقيق ، ولت الأدبار . وظهر بدلا من ذلك نزعتان متباينتان : واحدة معنية بالتفاصيل متشككة إلى حد التطرف ، وهذه رفضت التطور الثقافى رفضاً باتاً ، وانتظمت مثاليين وطبيعيين على حد سواء . وأبقت النزعة الثانية التى يمثلها الطبيعيون الذين أوردنا الآن أسماءهم ، على التطور الثقافى ، ولكن فى شكل أكثر تعدداً ومؤقتاً . ولم تتحدث هذه المجموعة كثيراً عن القوانين والتنبوءات ، وكان التطور الثقافى فى نظرهم واقعاً حقيقياً ، ولكنه متباين غير منتظم ، عرضة للتغير والشذوذ ، والانتكاس . ومثل هذا « القانون » إذا جاز استعمال هذا التعبير ، ليس إلا مجرد وصف للنزعات والتكرارات الملحوظة حتى يومنا هذا . وقد يكون أساساً لشىء من التخمين المعقول عن المستقبل ، لأن النزعات الطويلة الأمد الواسعة الانتشار ، لا تتوقف فى العادة فجأة ، ولكنه تخمين يعول عليه أقل كثيراً مما يعول على التنبؤات الحوية .

---

(١) من اجل نظرية ديوى فى التاريخ انظر كتابه : « The Theory of Inquiry Logic » (نيويورك ١٩٣٨) ص ٢٣٠ – ٢٣٩ مايرهوف ص ١٦٣ وما بعدها . انظر كذلك J.L. Blau فى نظرية جون ديوى فى التاريخ ، فى « صحيفة الفلسفة » المجلد ٥٧ رقم (٤ فبراير ٦٠) ص ٨٩ وما بعدها .

٥ - التكوين القويم والتوازى
فى المذهب الحيوى والمذهب الطبيعى
التكوين الثقافى القويم

يعرف قاموس وبستر « التكوين القويم Orthogenesis » فى البيولوجيا بأنه نظرية تقول بأن « التنوع فى الأجيال المتعاقبة بسير وفق نظام معين وينتج عنه تطور نمط جديد ، بصرف النظر عن أثر الاختيار الطبيعى أو أى عامل خارجى ، وهو تنوع أو تطور حاسم . » أما فى علم الاجتماع ، فيعرفه المصدر السابق نفسه ، بأنه نظرية تقول بأن « التطور الاجتماعى يسير دائماً فى نفس الاتجاه ويمر بنفس المراحل ، فى كل ثقافة من الثقافات ، رغم اختلاف الأحوال الخارجية » .

واستعمال الاصطلاح فى كلا الحقلين بنفس المعنى يوضح كيف أن نظرية التطور الحاسم أو المقرر نشأت فى البيولوجيا وفى علم الاجتماع . وكانت التطورية عند كونت حاسمة مقررة ، ولو أنه عبر عنها باصطلاح آخر . وعلى العكس من « الداروينية الاجتماعية » التى كانت قد ركزت على عنصر الصدفة ، اعتقدت « الحتمية » أن التطور الثقافى ــ شأنه شأن التطور العضوى ، لم يرجع أساساً إلى الاختيار البيئى ، بل كان بطريقة ما مقرراً سلفاً وفق نظام معين .

ويرتبط مفهوم « التكوين القويم » فى علم الاجتماع ارتباطاً وثيقاً بمفهوم « التوازى » أو الابداع الحر ، فكلاهما يتعارض فى جملته مع « الانتشارية » الثقافية المتطرفة التى تجنح إلى تفسير التشابهات بين ارتقاءات الجماعات المختلفة ، على أنها راجعة إلى تأثير الواحدة منها على الأخرى ، أكثر منها إلى الضغط الفطرى فى نفس الاتجاه . ويرى هذا التأثير عادة على أنه يرجع أكثر ما يرجع إلى « مصادفات » المكان والهجرة والتجارة وأضرابها . والانتشارية المعتدلة تلتئم مع التكوين القويم .

إن أولئك الذين التمسوا لتفسير التطور طريقاً يحافظ على الاعتقاد بوجود « عناية إلهية » موجهة مرشدة ، وجدوا تشجيعاً من نظرية التكوين القويم فى البيولوجيا الألمانية فى ألمانيا بعد داروِن . وهذه مدينة بالفضل لأرسطو ، ولكن بداياتها الحديثة ترجع إلى الأبحاث النباتية التى أجراها كارل ولهلم ناجيلى (١٨١٧ – ١٨٩١) [١] . ومن دراساته لفلسفة هيجل استقى فكرة أن النوع أو الجنس هو زبدة كل الآحاد المتشابهة، وعلى هذا فهو فكرة مطلقة . وليس فى مملكتى النبات والحيوان مراحل تطور أو تغير . واستمساكاً بالمعتقدات القديمة بشأن التوالد التلقائى وبآراء لامارك ، صاغ ناجيلى نظرية للتحدر تعارض نظريات داروِن وهاكل ، ونبذ فكرة الاختيار الطبيعى على أنه السبب الوحيد للتطور ، وقدم بدلا منها فكرة تقول بأن التطور قوة فطرية متأصلة من قوى الحياة ، وليس عملية مفروضة على الكائنات الحية من الخارج . كذلك أطلق على هذه القوة الباطنة اسم **Nisus Formaturis** وعرفها بأنها قوة تقود نمو الحياة فى اتجاه معين ، لا (كما ذهب داروِن) إلى تنوعات فى كل اتجاه ممكن . ومهما يكن من أمر ، فإنه أصر على أنها لم تكن قوة حياة خاصة ولكنها تشبه القصور الذاتى فى الطبيعة غير العضوية .

ومن اللبنة الأولى التى وضعها ناجيلى صاغ تيودور إيمر النظرية التى سماها « التكوين القويم » . وكذلك نبذ مفهوم داروِن فى التنوع فى كل الاتجاهات الممكنة ، واستمسك بأن تطور الحياة يجب أن يتوقف على قوة تعمل فى اتجاه محدد ، وهذه القوة تثيرها وتعدل منها مؤثرات خارجية ، ولكنها تهيىء شيئاً من الاختيار جنباً إلى جنب مع مادة التغيرات وقال بأن الاختيار وحده لا يمكن أن ينتج شيئاً جديداً ، وبأن القوة الباطنية هى المنشأ الحقيقى للحياة ، ودعم من خط التفكير هذا فى أخريات القرن التاسع عشر

---

(١) انظر بيان أعماله فى Nordenskiold فى كتاب تاريخ البيولوجيا (نيويورك ١٩٢٧) ص ٥٥٢ .

هجمات شنها على دارون وهاكل علماء أتقياء ، مثل وازمان الجزويتي ، وعالم النبات اللوثرى ج . رينك وعالمى الفسيولوجيا ج. بونج ؛ور. نيوستر ، فقد اعتقدوا أن منشأ الحياة مسألة مبهمة واقعة وراء نطاق الخبرة البشرية ، وأن النفسانى لا يمكن أن يشتق من المادى . ومن ثم فإنهم أصروا على الحاجة إلى افتراض وجود قوة روحية لا يمكن تحويلها إلى عوامل فيزيائية كيميائية . وكان أبرز هذه المجموعة أثراً هانزدريش Hans Driesch، وهو ميتافيزيقي من أشياع هيجل ، وبيولوجى من أنصار التجريب (١) . وقد نبذ الداروينية ونادى بدلا منها ، بإحياء مفهوم أرسطو عن « الفعالية الكاملة Entelechy » أى الامكانية الفطرية المتأصلة فى المادة ، التى تبلغ من الواقعية إلى حد ارتقاء المادة إلى أشكال أسمى . وأضاف دريش فكرة « شيء يحمل بين طياته غرضه » . وأشار إلى أن وعيه هو نفسه ، أساس نظريته فى « الحيوية » و « المثالية الفينومينولوجية » أى الخاصة بالظواهر .

ووجدت هذه النظرية تأييداً فى القول الشائع المأثور عن فون باير من أن التطور النوعى يلخص التطور الفردى . وثمة حقيقة واضحة جلية ، تلك هى أن كل كائن عضوى فرد ينمو فى الظروف المواتية، فى طريق مقدر من قبل ، من النبتة أو البيضة إلى كائن عضوى ناضج ونظر أرسطو إلى هذا الشكل الناضج التام لكل جنس أو نوع ، على أنه « فعاليته الكاملة » أى السبب الفطرى النهائى ، ولم يكن تعبيره واضحاً بالنسبة للمدى الذى اعتبر فيه هذه « الفعالية الكاملة » هادفة بالمعنى السيكولوجى . وجدير بالذكر أن الفلسفة المسيحية اعتبرته هادفاً إلى حد كبير ، على أنه مظهر للهدف الالهى ، وعلى أنه نظرية غائية فى الخلق . ولكن مفهومى الحتمية المقدرة والتكوين القويم يمكن فصلهما عن مفهومى الغرض العقلى والعقل أو الإرادة الكونية . حتى يمكن وضعهما على أساس من المذهب الطبيعى . إن النمو المقدر من الجوزة إلى شجرة البلوط ،

---

(١) Nordenskiold ص ٦٠٨ .

ومن البيضة الملقحة إلى الكائن البشرى ، إن هو إلا نوع من « كون الشيء موجهاً » وليس هناك بالضرورة شيء خفى أو روحى بشأن هذا الموضوع . وإن عالم الوراثة ليفسر هذه الحتمية المقدرة على أساس الكروموسومات (جسيمات خيطية تظهر فى نواة الخلية عند الانقسام) والجينات (المورثات) التى تجمع نفسها وفقاً لقوانين مندل ، وهو لا يتوسل إلى أية قوة فوطبيعية (خارقة للطبيعة) حيوية ، ويأمل فى أن يحلل « العملية » أكثر من ذلك على أساس فيزيائى كيميائى . ومن ثم يمكن التساؤل : ألا يمكن أن يكون هناك حتمية مقدرة شبيهة بهذه ، فى الحياة بأسرها ، أو نسل معين ، على أسس طبيعية صرفة ؟ وقد تعمل هذه من الناحية الوراثية التطورية ، بمثابة نزعة مستمرة نحو انحراف الكائنات عن نوعها الطرازى ونحو التغيار الأحيانى ، الذى يتكرر حدوثه ، وبقدرة أكبر على البقاء على طول الطريق الحتمى المقدر للارتقاء أو النمو . وبدلا من التنوع بالتساوى « فى كل الاتجاهات » كما يتطلب قانون الصدفة ، فيما يبدو ، فإن الخط البيانى للتكرار سوف يتركز حول محور معين . وفى هذا شيء من الخداع أو التحايل . وإلا فإنه يجب الاعتماد كثيراً على الاختيار البيئى ليعلل التطور المتصل الحلقات اتصالا مستمراً . والبيئة تختلف اختلافاً بيناً ، إلى حد أنها قد تبدو ، نوعاً ما ، مؤدية إلى التنوع .

وهكذا استطاع أنصار المذهب الطبيعى والمذهب الحيوى أن يقبلوا مفهوم « التكوين القويم » فى التطور الثقافى . وبدا لنفر من الطبيعيين أنه من المعقول أن يفترضوا أن فى الجنس البشرى استعداداً جسميا يفرض عليه ، فى الظروف المواتية ، أن ينمو ويرتقى عقلياً واجتماعياً على طول خط معين تقريبي فالإنسان يرث « تركيباً » جسمياً يجعله يدأب على التلهف على المزيد من الأشباعات المتعددة المعقدة ، ومن القدرات و المهارات ، وكذلك يزوده بالذكاء وقدرة التعلم لبلوغها . وقد تكون النتيجة تطوراً متصلا ، متنوعاً فى تفاصيله ، تبعاً للبيئة النوعية ولكنه على وجه التقريب فى اتجاه دائم ، ولابد من القول بأن « القانون العام » للتطور الذى جاء به سبنسر كان متمشياً مع هذه الفكرة ، على الرغم

من أنه لم يستخدم اصطلاح « التكوين القويم » . فإن هذا الاصطلاح يرتبط كل الارتباط تقريباً ، بالفكرة الحيوية الغائية فى التكوين القويم ، مما زاد من النفور منه اليوم بين رجال العلم والفلاسفة الطبيعيين .

ويشير عالم الوراثة وليم . س . بويد (١) فى كتاباته الحديثة لعلماء الأنثروبولوجيا إلى أن التكوين القويم ينطوى على افتراضين : الأول أن الطبيعة تظهر نزعة إلى التطور فى خطوط مستقيمة أو متصلة ، كما هو الحال فى المواد الحيوانية والنباتية المتحجرة فى العصور الجيولوجية القديمة . والثانى ، وجود قوة أو قاعدة خفية حيوية توجه التطور فى خطوط واضح أنها محتومة مقدرة . ويستطرد فيقول إنه ما من شك « فى أن ثمة شيئاً من استقامة الخطوط يمكن أن يلحظ فى التطور فى كثير من الأحوال . وطبقاً لما جاء به سمسون ، فإن أفضل جزء فى الآثار الباليونتولوجية (المتحجرات سالفة الذكر) يتكون من خطوط تتطور بشكل أو بآخر ، فى اتجاه واحد ، عبر أحقاب طويلة من الزمن ، ومع هذا فإن التطور فى خطوط مستقيمة أبعد من أن يكون عاماً شاملا.

وتظهر هذه التعليقات تمييزاً هاماً بين مسألتين متصلتين — الأولى : خاصة بالمدى الذى سار إليه فعلا التغيير التطورى ، العضوى والثقافى ، « فى خطوط مستقيمة » خلال عصور طويلة . وإلى أى مدى اتبع تعاقبات متصلة من التغيير ، تابرت فيها على الارتقاء أو النمو أشكال ذات طابع أو نمط معين كانت قد بدأت . وكم اختلفت الآراء فى هذه المسألة . يقيناً كان هناك أمثلة لاتجاه متصل بنمو المخ فى أجداد الإنسان ونمو المعرفة العلمية فى التطور الثقافى . ولكنه ليس اتجاهاً عاماً شاملا. فقد كانت هناك بعض تغييرات مفاجئة جذرية فى الاتجاه .

---

(١) « Evolution : The Modern Synthesis » (نيويورك ١٩٤٢) ص ٣٨ ، ٤٠ ، ٥٠٥ — ٥١٦٠ ، ٥٥٢ .
انظر W.C. Boyd « The Contribution of Genetics to Anthropology » فى كتاب « الانثروبولوجيا اليوم » ص ٨٨،

أما إيضاح سبب أى من هذه الاستمرارات الملحوظة فى اتجاه التغير ، فهذه مسألة أخرى وهى موضع خلاف كذلك . فقد رأينا أن إحدى مدارس الفكر : أنصار المذهب الحيوى ، قد تفسره على أساس قوة روحية . ومهما يكن من شيء ، فقد يكون من الخطأ أن يذهب بنا الظن إلى أن كل نظريات التكوين القويم والتوازى الثقافية ، تقوم كلها على المذهب الحيوى . فقد يكون المرء من أنصار المذهب الطبيعى فى موضوع السببية ، ويظل يعتقد فى نفس الوقت أن هناك نزعة موجهة فطرية فى الفن والثقافة . كما يمكن للمرء أن يفسر النزعة الفطرية على أنها مادية لا حياة فيها ، غير واعية وغير هادفة .

إن لفظة « أرثو Ortho » معناها فى اليونانية « الصحيح ، أو الحقيقى » ، ومن ثم يوحى اصطلاح « التكوين القويم » Orthogenesis حرفياً بالتكوين فى الاتجاه الصحيح ، أى التطور التقدمى أو التحسن . ومهما يكن من أمر فإن اصطلاح « التكوين القويم » فقد نبرة المديح او معنى الثناء فيه ، فى البيولوجيا العلمية . ويعرفه جوليان هكسلى بأنه « القوة الدافعة الباطنية » التغير التوجيهى الذى اعتبر سبباً أصيلا فى التطور . ويقول بأن وجود مثل هذا العامل المحدد يعتبره بعض البيولوجيين ممكناً إذا كان التغير التوجيهى ليس وظيفياً « بل ذا طبيعة واضح أنها غير ذات نفع ، بل حتى ضارة ، .... وطالما كان التطور التوجيهى وظيفياً مكيفاً ، فإن الاختيار الطبيعى سيقدم أيضاً تفسيراً منهجياً له ... » إن نظرية للتكوين القويم تكون ضرورة لازمة إذا أظهرت دراسات التغاير الأحيائى إن هذا التغاير الأحيائى : « أ — كثير الحدوث بحيث يمكنه ابطال تأثيرات الاختيار ، ب — وما إذا كان يميل كذلك إلى الحدوث تكراراً فى نفس الاتجاه » .

وبحثاً وراء « تكوين قويم غير تكييفى ، محتوم داخلياً » أشار نفر من البيولوجيين الحديثين إلى نزعات طويلة مبينة لم يوجد لها أى مغزى أو دلالة تكيفية، ويقول هكسلى « يجدر بنا مؤقتاً أن نواجه تفسيراً على أساس من التكوين القويم — أى من التطور المقدر له أن يسير فى حدود ضيقة معينة ،

بصرف النظر عن ضرر الاختيار ، إلا حيث يؤدى هذا إلى الانقراض التام » .
ولكن مثل هذه الحالات استثنائية شاذة . ونحن ، لكى نبرز الاستمرار الطويل فى نزعات التكوين القويم ، لابد لنا من اظهار المعدل العالى فى التغيار الاحيائى ، مع تحديد اتجاه هذا التغيير . وليس ثمة شاهد على هذا . وينتهى هكسلى إلى أن « التكوين القويم » المسيطر أو الأصيل ، بوصفه عاملا رئيسياً فى التطور . نادر الوجود ، أو غير موجود قط . » ولكن التكوين القويم ، الاضافى والثانوى ، شائع إلى حد كاف » ويحد من حرية التنوع ، ولكنه يهيء فحسب حدوداً يظل الاختيار الطبيعى يلعب فيها دوره الرئيسى الموجه . وهو ينطوى على تنوعات متواترة متوازية بين ذريات مختلفة من نمط واحد ، مؤدية إلى التقارب وإلى التطور المتوازى : على الأقل حيث يتوفر الاختيار المتوازى .
كذلك يقتبس هكسلى فى ١٩٤٠ عبارة من جولد شميت ، قال فيها « سوف يكون هناك فى حالات كثيرة اتجاه واحد فقط (للتغيير التطورى الممكن) ، وهذا هو التكوين القويم ، بدون تعاليم لامارك ، وبدون الغموض .

ويعود هكسلى فيترك مجالا لنمط عريض مرن طبيعى من التكوين القويم ، حين يشير إلى أن « كثيراً من التباين قليل الشأن المنتظم الملحوظ فى الطبيعة ، لا علاقة له بالمجرى الأصلى للتطور ، بل هو مجرد تنوع هادئ غير أساسى ، ركب فوق نمطه العريض » .

والتوازى هو الاعتقاد بأن التطور الثقافى يميل إلى السير فى نفس الاتجاه العام ، بين مجموعات مبعثرة على نطاق واسع ، تؤثر أو لا تؤثر ، وتطغى ، إحداها على الأخرى ، . وقيل بأن هذه المجموعات ، فى مختلف بقاع الأرض ، تميل إلى الارتقاء فى خطوط متوازية نوعاً ما ، لأن كل المجموعات البشرية لها نفس الميول والقابلية العامة . وينسب التوازى والتكوين القويم كلاهما ، دوراً ثانوياً للاختيار البيئى بالمقارنة بالتنوع والتغيار الأحيائى المحتومين . ويقولان بأن البيئة تهذب العملية التكوينية بالقضاء على كل ما هو أقل صلاحية . على أن عالماً متطرفاً صارماً من أنصار نظرية الحتمية ، ينسب إلى الدافع الفطرى

المتأصل المزعوم قوة عظيمة وثباتاً ، وينسب إلى البيئة قدرة الجراف قليلة . أما الأكثر شيوعاً اليوم ، فهي «حتمية معدلة وسط ، تعترف بقدر يسير من الدافع الفطرى ، ولكنه فى الغالب هزيل قصير الأمد ، يسهل طرحه جانباً ، عن طريق الظروف المحلية أو المتغيرة .

وسواء أقر البيولوجيون فى المستقبل ، أم لم يقروا ، أن التكوين القويم يحدث على أي مدى واسع فى الظواهر العضوية ، فلسوف يظل قائماً التساؤل عما إذا كان ثمة شيء شبيه به يحدث فى مجال الثقافة . ومن الوجهة النظرية ، يمكن أن يحدث هذا فى أى منهما وألا يحدث فى الآخر . وقد يبدو أنه لا سبيل إلى إنكار أن الارتقاء الثقافى للأجناس البشرية يحدده ويوجهه أساساً ، كيانها المادى الموروث ، والميول النفسانية المتصلة به ، بما فى ذلك قدرة الفرد على النمو والتكيف . وهذه الحدود والميول عريضة مرنة إلى حد بعيد ، يسمح بقدر كبير من التنوع بين الأفراد والجماعات ، أى بخطوط كثيرة من التطور الثقافى ، مختلفة نوعاً ما ، ولكنها ليست متباينة تبايناً تاماً . إنها أى الحدود والميول — لا تفرض لوناً بعينه من تعاقبات السمات الثقافية ، ولكن يظل السؤال قائماً : إلى أى مدى على التحديد تبلغ مرونتها فى الاستجابة للتنوعات البيئية والتكوينية ، داخل الإطار كله ؟

وأى قدر من هذا التنوع المرن الذى تفرضه الطبيعة البشرية يكفى لتشكيل « التكوين القويم » ؟ إن هذا يتوقف إلى حد كبير على كيفية تعريفنا لهذا الاصطلاح . وبسبب ارتباطاته الحيوية الشديدة لا يكون « التكوين القويم » اصطلاحاً فعالا ، إذا لم تكن هذه الارتباطات المرافقة له مقصودة معه ، إن الحقيقة الهامة التى يجب إدراكها هى أن نوعاً من الحتمية الطبيعية سيظل من الوجهة النظرية شيئاً ممكناً للتطور العضوى والثقافى سواء بسواء ، ولو أن هذا لا يلقى اليوم ترحيباً فى المجالين كليهما .

الفصل السابع

النظرية الماركسية فى تاريخ الفنون

الحتمية الاجتماعية الاقتصادية ، والعملية الديالكتيكية

١ ـ « المنهج الاجتماعى » بصفة عامة بوصفه متميزا عن الماركسية والشيوعية

كانت النظرية الماركسية فى الفن ، فى روسيا السوفيتية والبلاد الواقعة تحت السيطرة الشيوعية ، مذهباً فكرياً فعالا ، وأساساً للعمل الاجتماعى. وطبقت مقترحات ماركس وانجلز الأصلية فى تاريخ الفن وعلم الجمال ، تطبيقاً واسعاً على مختلف الفنون . وثارت الخلافات فى الدوائر الشيوعية حول بعض نواح معينة فى النظرية ، وحدثت عدة تغييرات فى السياسة شبه الرسمية ، وخاصة فى مؤتمرات الكتاب التى عقدت تباعاً ، وأسهم لينين نفسه فى المناقشة حتى إن الصيغة التى انتهى إليها البحث يطلق عليها أحياناً النظرية « الماركسية اللينينية » فى الفن .

وفى البلاد غير الشيوعية يصف بعض من يكتبون فى الفن أنفسهم صراحة بأنهم ماركسيون ، بمعنى المشايعة . وهناك آخرون ممن يرتضون النظريات الماركسية إلى حد ما ، يتجنبون هذا النعت . وليس من اليسير دائماً خارج نطاق البلاد الشيوعية معرفة ما إذا كانوا ماركسيين ويجب نعتهم بهذا الاسم، بكل ما تحمله هذه الكلمة من معنى . فإن بعض المتطرفين فى الماركسية ليتحاشون هذا النعت بسبب روح العداء العامة التى يواجهونها فى الدول الرأسمالية ،

وبعض الذين يرتضون قدراً يسيراً من النظرية الماركسية فى الفن ، وينبذون الشيوعية فى مجموعها ، دمغوا ، خطأ ، بأنهم ماركسيون ، لمجرد أنهم يركزون على الأسباب الاجتماعية فى تفسير الأساليب الفنية . إنه لمن الميسور كل اليسر أن تعتنق النظرية الماركسية فى تاريخ الفن ، فى جملتها ، دون تحبيذ النظرية السوفيتية أو تطبيقها فى الفن أو فى أى مجال آخر. إن فى إطلاق اسم «ماركسى» على أى شخص ، دون قيد ، إيحاء (ربما كان خاطئاً) بأنه يتبع النهج الشيوعى من كل الوجوه .

وكثيراً ما يتحدث المؤرخون والنقاد عن « المنهج الاجتماعى فى تفسير تاريخ الفن » أو عن « المنهج الاجتماعى الاقتصادى فى التاريخ » . وهذا هو ما يستخدمه الماركسيون ، على نحو محدد ، اسما لمنهجهم الخاص ، لأنهم لا يعترفون بأى منهج اجتماعى آخر غيره ، له من الأهمية ما يستحق معها أن يطلق عليه هذا الاسم (١). بيد أن غير الماركسيين يستخدمون هذه المصطلحات بمعنى أوسع ، لتشمل أى لون من التوكيد الاجتماعى الاقتصادى ، أو أساليب التفسير ، سواء كان ماركسياً أو غير ماركسى . فهناك مؤرخون أشد تأثراً بالمؤرخ جيبون أو هيجل أو كونت ، أو سبنسر ، أوتين أو فرانز بوز ، أو غيرهم من أصحاب النظريات الاجتماعية ، منهم بماركس وانجلز . ومن العسير فى كثير من الأحوال وخاصة فى البلاد غير الشيوعية أن تحكم من كتاب متخصص فى تاريخ الفن أو فى النقد ، إذا كان الكاتب يعتبر نفسه ، أو أنه يستحق أن يعتبر ماركسياً أو شيوعياً بكل معنى الكلمة . ومن المحقق أن التركيز على التفسير الاجتماعى الاقتصادى ليس فى حد ذاته كافياً للدلالة على هذا . ولقد انتشرت آراء ماركس وانجلز فى العلوم الاجتماعية انتشاراً واسعاً ، بوصفها آثاراً كلاسيكية لنظرية سابقة ، إن لم تكن مبادىء مقررة ، لا يجرؤ

(١) انظر على سبيل المثال ، نقد بليخانوف لكل من بكل Buckle وتين ، ومين وكلوجر ؛ وهيجل : وغيرهم فى كتاب Essays on the History of Materialism (لندن ١٩٣٤) ص ١٦٥ وما بعدها .

أحد ممن يشتغلون فى هذا الحقل على أن ينكر فضابها عليه ، على الأقل بوصفها تحدياً لسائر طرائق التفكير . ولكن يجب ، وضعاً للأمور فى نصابها وإيضاحاً لها ، التفريق بين مدخل علم الاجتماع ، أو المدخل الاجتماعى الاقتصادى بصفة عامة ، وبين التنوع الماركسى له ، سواء أعتبرنا ، أم لم نعتبر ، أن الثانى هو الأفضل (١) .

إن أى منهج ماركسى بحث فى تاريخ الفن والثقافة يتضمن : أ — اعتماداً شديداً على التفسيرات الاجتماعية الاقتصادية ، مدخلاً أحدياً نوعاً ما (٢) ، قائماً على أسس مادية ، على نقيض التعددية ، عند أصحاب النظريات ، من أمثال تين . ب — قبول بعض مبادىء ماركسية معينة ، وخاصة النظرية الديالكتيكية فى التاريخ ، وأهمية الصراع الطبقى فيها ، ومن الصعب أن نقدر مدى اعتماد المؤرخ على التفسيرات الاجتماعية الاقتصادية ، فقد تختلف حتى فى نطاق أعمال مؤلف واحد، وكذلك حتى بين الماركسين المتضلعين..

---

(١) يشير فردريك انتال Antal فى كتابه « فن التصوير فى فلورنسة وخلفيته الاجتماعية » (لندن ١٩٤٧/١٩٤٨) ص ٩ · الى نهجه على انه نهج « التفسير الاجتماعى » · ودافع عن النهج من الوجهة النظرية فى مجلة برلنجتن تحت عنوان (ملاحظات على نهج تاريخ الفن) (المجلد ٩١ — ٥٥٠ — ٥٥١) فبراير ومارس ١٩٤٩ ص ٤٩ — ٥٢ ، ٧٣ — ٧٥ ·· انظر أيضا تعليق د · تالبوت رايس · (المرجع السابق ص ١٤٢) . ولا يذكر آنتال هنا ماركس او انجلز · و المنهج الاجتماعى فى التاريخ كما يفسره آنتال ، ليس على التحديد ماركسيا . وانه لينسب الى نفر آخر من المؤرخين فضل المعاونة فى تنمية هذا النهج فى الفن وفى غيره من المجالات ، من بينهم رسكين ، م · دفوراك ، ج · م تريفليان ، ر.هـ. تونى ، ج طمسن ، ا ·ف· مارتن ؛ ا· وديرج ف.ج تشيلد ، ف· ساكسل ، هربرت ريد ، م · شاتيرو ؛ أ جومبريخ ؛ · يلنت · وينتقد ولفلن فى تمسكه المفرط بالشكليات · ويتحدث آرنولد هوزر فى كتاب « فلسفة تاريخ الفن » (لندن ١٩٥٩) «عن التاريخ الاجتماعى للفن ، على انه طريقة للتفسير» (ص ٢٦٨) ·· وكثيرا ما نسب الفضل الى ماركس وانجلز ، على انهما رائدان فى هذا الميدان . ومن المؤرخين الحديثين الذين أكدوا أهمية النهج الاجتماعى أ · ل ·· جيرارد فى كتاب « الادب والمجتمع » · (بوستن ١٩٣٥) ، ول ·· ل شوكنج (لندن ١٩٤٤) فى The Sociology of Literary Taste وهناك أمريكى قبل هذين ، هو ابتن سنكلر فى مؤلفه Essay Economic Interpretation : Mammonart (باسادينا — كاليفورنيا ، ١٩٢٥) .

(٢) الاحدية Monism : القول بأن ثمة مبدأ غائيا واحدا ، العقل او المادة . اما التعددية Pluralism فهى مذهب يقول بأن هناك اكثر من حقيقة مطلقة واحدة .

وتتركز القضية أساساً فى السؤال الآتى : « إلى أى حد يكون العامل الاجتماعى الاقتصادى هو السبب الرئيسى ، والسبب المتحكم فى الظواهر الفنية ، أو أنه مجرد سبب من الأسباب الكثيرة المسهمة ، وليس بالضرورة السبب المتحكم » ؟ وجدير بالذكر أن هذا الرأى الأخير نفسه ، وهو تفسير أكثر اعتدالا ، يرجع الفضل فيه إلى ماركس وانجلز ، لأنهما كانا أول من بين وصاغ فى وضوح وجلاء الفكرة العامة للأثر الاقتصادى فى التاريخ الثقافى . وإن رجال العلوم الاجتماعية وكتاب التاريخ العام ليأخذون اليوم حدوث مثل هذا الأثر ، بشكل أو بآخر ، قضية مسلماً بها ، وفى غمرة التخلف الثقافى والمقاومات الكثيرة العنيفة ، أبطأت هذه الفكرة الخطى فى النفاذ إلى الأبراج العاجية لتاريخ الفن وعلم الجمال .

وليست المسألة العويصة اليوم — من وجهة نظر العلوم الاجتماعية هى : هل تؤثر العوامل الاقتصادية على الفن ، بل هى : إلى أى مدى تؤثر ، إلى أى مدى يمكن تفسير الأساليب والاتجاهات الفنية على أنها نتائج مباشرة أو غير مباشرة لهذا العامل الواحد . إن لقب « ماركسى » طبقاً للتحديد الدقيق خاص فقط بهؤلاء الكتاب الذين جنحوا أشد جنوح إلى أقصى طرف فى الحتمية الاقتصادية ، إلى جانب غيرها من المذاهب الماركسية البحتة . وقد يكون كاتب ما بعيداً كل البعد عن أن يكون ماركسياً ، فى ايديولوجيته العامة ، ومع ذلك يعتقد أن المنهج الاجتماعى قد أهمل بغير حق فى تاريخ الفن الغربى ، وقد يركز عليه فى بحثه الخاص ، على أنه منهج تخصصى ، دون أن يلمح إلى أنه الطريقة الوحيدة أو الطريقة الأساسية الأصيلة للتفسير . الواقع أنه فى مجال المنهجية العلمية ، يمكن ، بل يجدر أن تبحث هذه المسألة ، بعيداً عن الاعتبارات السياسية والعاطفية .

أما إلى أى حد كانت الرواية الماركسية التقليدية عن المنهج الاجتماعى ، صحيحة من الناحية العلمية ، فتلك مسألة لا تزال مثار نزاع . ولن يحاول

هذا الفصل أن يتناول تناولا شاملا الجماليات والنقد عند الشيوعيين ، بل سيقتصر على التعاليم التى تؤثر تأثيراً مباشراً على فلسفة تاريخ الفن ، وسوف يبرز بعض الفوارق بين آراء ماركس ، وآراء كبار أتباعه فى هذا الميدان ، وسوف يحاول تقديم خلاصة ناقدة للنظرية الماركسية اللينينية فى تاريخ الفن ، بوصفها كياناً فكرياً يزداد مع الأيام نمواً ، متماسكاً فى جملته ، رغم خلافات محددة حامية فى أغلب الأحيان (١) .

٢ ـ آراء ماركس وانجلز ولينين فى تاريخ الفن وفى الثقافة

إن النظرية الديالكتيكية فى التاريخ ، كما صاغها كارل ماركس

(١) للاستزادة من البحث فى « جماليات ماركس من مختلف وجهات النظر مؤيدة ومعارضة يمكن للقارىء الاستفادة من المراجع الآتية :
« K. Marx, F. Engels, Literature and Art, Selections of their Writings ».
(نيويورك ١٩٤٧) . ل . هاراب Harap « الجذور الاجتماعية للفنون » (نيويورك ١٩٤٩) . ح سومرفيل Somerville فى « الفلسفة السوفيتية » الفصل الرابع ، الفنون : الواقعية الاشتراكية (نيويورك ١٩٤٦) . ف . ف كالفرتون Calverton فى The Making of Society (نيويورك ١٩٣٧) مع مختارات من ماركس وانجلز ولينين ، وثورستين فبلن ، وماكس ايستمان وكالفرتون وغيرهم ، ويقتبس ف.ج. تجارث و ج . هـ . هيلد براند فى « فكرة التقدم » (بركلى ، كاليفورنيا ١٩٤٩) بعض ما اورده ماركس وانجلز عن التطور الاجتماعى والثقافى . انظر كذلك سلسام Selsam Handbook of Philosophy (نيويورك ١٩٤٩) عن « علم الجمال ، والجدل ، هيجل ، ماركس » ، الخ .. وفيما يختص بعلاقة الماركسية بكونت وسان سيمون ، انظر رسالة انجلز الى ف رنيس (١٨٩٥) فيما نشره ل . س فيور Feuer « كتابات ماركس وانجلز الاساسية فى السياسة والفلسفة » (نيويورك ١٩٥٩) ص ٤٤٨ . ونقد برتران رسل : المبادىء الفلسفية والاقتصادية فى الماركسية فى الفصل الثامن عشر من « الحرية والتنظيم » (لندن ١٩٣٤) ولمزيد من البحث فى « الجماليات » الماركسية ما لها وما عليها ـ انظر المقالات الآتية فى « مجلة علم الجمال والنقد الفنى » النزعات الجمالية فى روسيا وتشيكوسلوفاكيا ٩ (١٩٥٠ / ١٩٥١) ، ٩٧ ، و H.E. Bourman « الفن والواقع فى النقد الروسى الواقعى » ١٢ (١٩٥٣/١٩٥٤) ٢٨٦ . ف امرليخ Ehrlich « ابعاد الشكلية الروسية » ١٣ (١٩٥٤/١٩٥٥) ٢١٥ . ز فولجوسكى Folgewski « خيبة الواقعية الاشتراكية » ١٤ (١٩٥٥/١٩٥٦) ٤٨٥ . م ريسر M. Reiser « النظرية الجمالية فى الواقعية الاشتراكية » ١٦ (١٩٥٧/١٩٥٨) ٢٣٧ . د . سندلار Sindelar « علم الجمال التشيكى المعاصر » ١٨ (١٩٥٨/١٩٥٩) ١١٦ .

وفردريخ انجلز ، أفادت من بعض آراء هيجل ، ولكنها نبذت المثالية الهيجلية ، وركنت بقوة إلى المذهب الطبيعي جملة . وبقيت على هذا الحال منذ ذلك الوقت . نشر ماركس (١٨١٨ – ١٨٨٣) وانجلز (١٨٢٠ – ١٨٩٥) « بيانهما الشيوعى » فى ١٨٤٧ ، ومن ثم فهو سابق على بحث سبنسر « التقدم : قانونه وسببه » ، وبحث دارون « أصل الأنواع » . وقدم هذا البيان أساساً النظرية العامة للتاريخ ، ولكنه يكاد لا يورد أية إشارة إلى الفن . وفى عشرات السنين التالية ، طبقه ماركس وانجلز بشكل أكثر وضوحاً ، على الفنون ، وخاصة الأدب . ثم جاء بعض أتباعهما – مثل بليخانوف ، ومهرنج ، ولينين ، فأخرجوا بعد ذلك نظريات فى الفن وتاريخ الفن ، وفق التقاليد الماركسية .

وتتضمن نظرية تاريخ الفن الماركسية ، بوصفها جزءاً من نظرية التاريخ الاجتماعى العامة ، إيماناً بالتطور الثقافى والتقدم . فكتب ماركس عن « شكل الحياة الأسمى الذى يتجه إليه المجتمع الحالى بكل جوارحه ، بفضل نموه الاقتصادى » ، وأعلن انجلز أن « كل الأحوال التاريخية المتعاقبة ليست إلا خطوات انتقالية فى التطور اللانهائى للمجتمع الإنسانى من أسفل إلى أعلى . » (١) وامتدح الماركسيون الأولون التطورية فى اتجاه واحد ، التى قال بها ل . ﻫ . مورجان ، عالم الأنثروبولوجيا الأمريكى فى القرن التاسع عشر (٢) . وإنك لتجد انجلز يربط بين الانتقال من مرحلة إلى أخرى فى نظرية مورجان وبين تغيرات أسلوب الانتاج كما وصفها ماركس . وتوقع ماركس وانجلز أن يحصلا من مورجان على برهان اثنولوجى (من علم الأعراق البشرية) . يؤيد نظريتهما فى التاريخ ، ولكن ثمة فوارق هامة بينهما وبينه .

---

(١) اقتبسها ماكس ايستمان فى « الفلسفة الماركسية » فيما نشره كالفرتون ص ٨٨٣ وما بعدها .

(٢) انظر كتاب انجلز إلى ستار كنبرج فى ٢٥ يناير ١٨٩٤ ، « اعمال ماركس المختارة » (١) ٢٩١ – ٣٣٩ أعيد طبعها فى « الادب والفن » عند ماركس وانجلز ص ١١ . انظر كذلك ايستمان وتشايلد فى « التطور الاجتماعى » ص ٩ ، ١٠ .

ذلك أن ماركس قسم التاريخ بصفة عامة إلى بضع مراحل أساسية ، مبنية على الظروف الاقتصادية للانتاج الذى « يحدد الطابع العام للعمليات الاجتماعية والسياسية والروحية فى الحياة». قال ماركس. « نستطيع أن نصنف، بصفة إجمالية، وسائل الإنتاج الآسيوية ، والقديمة،والإقطاعية ، والبرجوازية الحديثة ، على أنها عدة فترات فى تقدم التشكيل الاقتصادى للمجتمع » [1] . وذهب إلى أن المرحلة الشيوعية ستتوج المراحل جميعها ، وسوف يكون فيها تغير وارتقاء ، ولكن دون ثورات أخرى .

وتؤكد الماركسية على المفهوم الديالكتيكى للتاريخ . وهى مدينة به ، إلى حد ما ، إلى هيجل . فالتاريخ عند هيجل عبارة عن عملية صراع بين نزعات متعارضة ، مع تواتر انتقال الغلبة من نزعة إلى أخرى ، يعقبه الجمع المؤقت بينهما فى وحدات أسمى تدريجاً ، وتلك هى الصيغة المثلثة الوضع والوضع المضاد والوضع المركب ، كخطوات فى تطور تراكمى . فقد اعتبر هيجل أن العوامل المتنافسة والعملية التاريخية بأسرها ، هى فى جوهرها عقلية روحية ، واظهار للعقل الكونى ، وفقاً لمنطق التناقض الواقع وراء نطاق الخبرة البشرية . وأصر ماركس على أنه قلب نظريةهيجل فى التاريخ رأساًعلى عقب، بوضعها على أساس مادى ، حيث كانت المادة عنده -لا العقل - هى الحقيقة المطلقة والسبب الأساسى للتطور . قال ماركس : « إن منهجى الديالكتيكى لا يختلف عن منهج هيجل فحسب : بل إنه على النقيض منه تماماً . فإن حيوية المخ البشرى ، أى عملية التفكير ، عند هيجل ، التى بلغ به الأمر أن حولها تحت اسم الفكرة ، إلى ذات مستقلة ، هى فى رأيه خالقة العالم الحقيقى وصاحبة السلطة الحاسمة فيه ،وأن العالم الحقيقى ليس سوى الشكل الظاهرى « للفكرة» . على حين أنى على النقيض من ذلك ، أرى أن المثالى ليس إلا العالم المادى يعكسه العقل البشرى ويترجمه إلى أشكال من الفكر » .

---

(1) A Contribution to the Critique of Political Economy ترجمة N.J. Stone (شيكاجو ١٩٠٤) ص ١٢-١٣ .

والصراع الدائم فى التاريخ ، عند ماركس ، ليس صراعاً بين أفكار ، بوصفها مطلقات روحية أو نزعات فى تفكير إلهى ، ولكنه بين الطبقات الاجتماعية : بين أولئك الذين يمتلكون الثروة ويتحكمون فيها وينعمون بها ، وأولئك الذين يفرض عليهم إنتاجها . وهذا ينطوى على عدة صراعات واضحة على طول الطريق ، بين مختلف أنماط النظام الاجتماعى الاقتصادى الذى قامت عليه العلاقات بين أصحاب العمل والعمال، ثم بين الأيديولوجيات والمنتجات الثقافية المختلفة الناجمة عن أنماط النظام هذه ، فالمسألة الأساسية الفاصلة هى دائماً اقتصادية ، ويعبر عنها الآخرون بطريقة غير مباشرة غامضة، بشكل أو بآخر، ثم يفصلون فى هذه الصراعات آخر الأمر بتحولات فى التحكم الاقتصادى لا بحجج نابعة من العقل .

وترى الماركسية أن التناقض الصارخ الواضح العنيد الظاهر بين طبقتين : كذلك الذى قام بين طبقة الرقيق وطبقة النبلاء فى ظل النظام الإقطاعى مثلا ، يسوى آخر الأمر بامتصاصهما معاً فى برجوازية ناشئة . وعندما يشدد الحكام الجدد قبضتهم ، ويحاولون تضييق دائرتهم ، تنشأ طبقة جديدة معدمة من البروليتاريا (العمال) كانت فريسة الاستغلال . وطبقاً للنظرية ستختفى الطبقتان كلتاهما آخر الأمر ، فى المجتمع الشيوعى اللاطبقى ، مجتمع المستقبل .

ولم تكن نظرية ماركس مادية فى أساسها الميتافيزيقى فحسب ، بل كذلك فى اعتبارها أن الكفاح من أجل الثروة والقوة المادية والاقتصادية هو العامل المحدد الجوهرى فى التاريخ الاجتماعى والثقافى . وبدت نظرية دارون فى الكفاح البيولوجى من أجل البقاء ، فى أعين الماركسين اثباتاً لنظريتهم فرحبوا به بيد أن مدخل ماركس إلى النظرية الاجتماعية كان عن طريق الاقتصاد والحركة العمالية الألمانية ، لا عن طريق البيولوجيا أو الأركيولوجيا . إن طول إقامته فى انجلترا أظهرته على التيارات الفكرية فيها فى أواسط القرن التاسع عشر ، ومن بين هذه التيارات — إلى جانب التطورية البريطانية — فلسفة هيوم

---

(١) مقدمة الطبعة الثانية من كتاب « رأس المال » .

التجريبية الأقدم عهداً ، التي اعتبرها ماركس جامدة سلبية ، والليبرالية الإصلاحية التي اعتبرها بالغة الضعف بالغة الخيال ، أو مجرد تعديل سطحي للرأسمالية .

أما بالنسبة للمذهب الطبيعي (الفلسفة الطبيعية) فقد كان ماركس يسير على نفس التقليد العام الذى سار عليه كونت وسبنسر ، ولكنه اختلف عنهما اختلافاً كبيراً فى نواح أخرى . إنهم جميعاً تنبأوا بالتقدم فى المستقبل نتيجة للقانون الطبيعى ، ولكنهم اختلفوا على طبيعة التقدم والقوانين التى تحكمه . فأكد ماركس على برنامج عمل جمعى ثورى ، على حين كان كونت محافظاً نوعاًما فى علم الاقتصاد ، بينما تطلع سبنسر إلى لون من التقدم يغلب عليه أولا بأول الهدوء والتعقل ، ويرتكز على التعاون التطوعى المتعاطف المتناسق : وذهب سبنسر إلى أن مجتمع المستقبل سوف يتكامل تكاملا مرناً ، ولكن عن غير طريق القوة أو الملكية والعمل الجمعيين الشديدى المركزية . وخلافاً لماركس ، لم يؤكد سبنسر بشدة على العوامل الاقتصادية فى التاريخ ، ولم ير أن التقدم يعتمد على نقل الثروة والسلطة قسراً من طبقة إلى أخرى . وبينما رأى سبنسر وداروين أن التطور تدريجى ، عن طريق تراكم التنوعات الصغيرة ، رأى ماركس أنه يحدث كذلك عن طريق التغيرات المفاجئة العنيفة ، التطور عن طريق الثورة كما سمى فيما بعد Evolution by Revolution . (ويمكن مقارنة هذا بالمفهوم البيولوجى الأحدث عهداً ، مفهوم التغاير الأحيائى الذى أشار إلى تغيرات جينية مفاجئة .) .

ولم يجزم ماركس بأن العامل المحدد الاقتصادى هو الوحيد المؤثر فى التاريخ ، ولكنه اعتبره فى الواقع أهم العوامل وأبلغها أثراً . وأصر على أن سائر العوامل التى تبدو مستقلة ، تتأثر تأثراً عميقاً بالنظام الاجتماعى الاقتصادى. ولا تقول النظرية الماركسية بأن الأفراد يتصرفون أو يحاولون أن يتصرفوا ، دائماً ، وفق مصالحهم الاقتصادية الخاصة . فمن الواضح أن هذا غير صحيح ، ألست ترى أناساً يبيعون بضائعهم ليؤتوا الفقير شيئاً

من مالهم ، وكثيرين يسلكون فى الحياة طريقاً يأتى بثروة وسطوة أقل مما يستطيعون فيما لو سلكوا غيره ، جرياً وراء قيم مختلفة ، ولكن جواب الماركسيين عن هذا أن هذه الاتجاهات والمواقف نفسها ، إن هى إلا جزء من أيديولوجية نشأت على أساس نظام اجتماعى اقتصادى معين . ففى النظام الاقطاعى نشأت فكرة كهنوتية أخروية عن الحياة فى هذا العالم وفى العالم الآخر ، بدا فيها أن التضحية بشيء من متاع هذه الدنيا سياسة حكيمة حازمة . ثم يقول الماركسيون بأن الرأسمالية تجنح إلى أن تجعل كل الناس يختزلون كل القيم إلى قيم مالية نقدية : إلى مال وما يمكن أن يأتى به هذا المال . وسيحاول بعض الأفراد فى ظل أى نظام أن يتمردوا عليه أو ينبذوه ، ولكن مستويات القيمة التى يتصرفون بمقتضاها على هذا النحو ، وتصورات الفردوس أو المدينة الفاضلة التى يقابلونها بهذا النظام، مشتقة كذلك إلى حد كبير من الأيديولوجية السائدة . والمدخل العلمى وحده (وخاصة الماركسية تبعاً للماركسيين) يحقق بعض الموضوعية و لكن بشكل ناقص ، لأنه أيضاً ، متورط فى الصراع الديالكتيكى ، ويعبر عن مرحلة تاريخية فيه . والمعرفة دائماً نسبية ، ولو أن الحقيقة مطلقة .

ويطلق على النظرية الماركسية أحياناً ، « الحتمية المادية للتاريخ » . وهذا يعنى كما أسلفنا ، مادية ميتافيزيقية إلى جانب الاعتقاد بأسبقية الأسباب الاقتصادية . إن المادية تستبعد الحتمية الحيوية أو الغائية ، ولكنها تترك الباب مفتوحاً لنوع من الحتمية طبيعى صرف . ويكتب الماركسيون أحياناً ، وكأنهم دعاة متطرفون يؤمنون بنزعة باطنة موجهة فى التاريخ ، على أسس المذهب الطبيعى . وأخذ ماركس عن هيجل الاعتقاد بأن العملية الديالكتيكية سوف تسير «بحركتها الذاتية الدائبة » ، بمنطق الحاجة إلى المواءمة بين الأضداد وتحقيق وحدة أسمى وأفضل (١) . وأكد أنه لا مناص من قيام نظام شيوعى

---

(١) انظر « ايستمان » فى كالفرتون ، ص ٨٤١ .

على نطاق واسع على أنه الخالف الضروري للرأسمالية المضمحلة ، وفى رأيه أن هذا لا يتوقف على أحداث بيئية أوعلى زعامة بارعة ، ولو أنهما قد يكونان عوناً على قيام النظام الشيوعى . وفى نفس الوقت تميل النظرية الماركسية إلى توكيد دور البيئة ، بطريقة أخرى ، حتى إلى حد مداعبة اللاماركية (نظرية لا مارك) البيولوجية فى السنوات الأخيرة . ونظراً لأنها التزمت بفكرة أن البيئات الاجتماعية الاقتصادية تحدد التطورات الثقافية ، فإنها ، أى الماركسية ، تتجنب الإقلال من شأن البيئة بصفة عامة .

وتنطوى الماركسية على أن فى طبيعة الإنسان شيئاً ما — هو تلهفه على الثروة والسلطان ، وذهنه المتقد ذكاء الدائب على السعى وراء أحسن الوسائل لتحقيقهما — الأمر الذى يسوقه سوقاً محتوماً لأن يتطور ويتقدم . إن الأمور لا تستقر على حال ، وعجلة الزمان لا تقف عن الحركة ، وإن الطبقات الحاكمة لينتابها الضعف ، بفعل ما تصيب من نجاح و ما تنغمس فيه من ترف ، ولابد أن ينهض المظلومون ليحتلوا محلها . وثمة ضغط مستمر على الحكام والمدبرين لتحسين أساليب الإنتاج والحرب والحكم والتعليم . ولابد أن يتمخض هذا سواء قصد الحكام إليه أو لم يقصدوا ، عن إتساع وتقوية طبقة الفنيين المهرة ، والمفكرين والمديرين ، ومن ثم تتقوض آخر الأمر سلطة الملاك والباغين . وبهذه الطريقة طرحت طبقة البرجوازية فى أخريات العصور الوسطى نير النبلاء ورجال الدين الاقطاعيين . وطبيعى أن أية طبقة مالكة حاكمة لا تتخلى عن سلطانها ونعيمها طائعة مختارة . ولن يستطيع أحد أن يركن كما يفعل المثاليون الخياليون — إلى الموعظة الحسنة أو الشفقة الفطرية ، لتحقيق العدالة الاجتماعية والأخوة . فقد يتصرف الأفراد بطريقة تبدو أنها تضحية بالنفس ، وربما كان الباعث على هذا هو الأمل فى الجنة ، أو أن الحكام غرسوا فى الأفراد هذا المثل الأعلى ألا وهو التضحية الذاتية ، ولكن مثل هذا الدافع لن يكون له من الالحاح ما يضمن التقدم .

وارتكازاً على الفرضية العامة ، وهى أن الأحوال الاجتماعبة الاقتصادية

فى كل حقبة تحدد طرائقها الأصيلة فى التفكير وفى العمل ، طبق أتباع الماركسية هذا ، على كل الظواهر الثقافية ، بما فيها الفنون . فأعلنوا أن أساليب الفن ، والمعتقدات والطقوس الدينية والنظريات الفلسفية ، ومستويات الأذواق والقيم ، ونظم التعليم وغيره ، كلها تشكل بنياناً علوياً يرتكز على أساس اقتصادى (١) . وتعبر النظريات الجمالية وقواعد الفن ومبادئه عن مصالح هذه الطبقة أو تلك ، وهى الطبقة الحاكمة عادة ، وذلك عن وعى أو عن غير ما وعى . ولا يمكن أن تسوى المجادلات بشأنها بطريقة منطقية بحتة ، ولكنها تسوى فقط بفعل أولئك الذين يدافعون عن نظريات أو مبادىء بعينها من أصحاب السلطة العليا . إن تقدم الأساليب الفنية والنظريات الجمالية المتنافسة وسقوطها ليسا إلا أجزاء فى العملية الديالكتيكية الشاملة .

إن أفكار الناس ورغباتهم ، فى كل المجالات ، إنما تشكلها ، إلى حد كبير ، علاقاتهم بهذا النظام الأساسى ، إما بوصفهم أعضاء فى الطبقة الممتازة المستقلة ، أو عالة عليها ، وإما بوصفهم عمالا مستغلين . وتشكل حصيلة طرائق الفكر والإحساس ايديولوجيتهم . ولن تكون هذه عقلانية تماماً ؛ حتى ولو بدت كذلك . ولن يتيسر إدراك علاقتها بالأساس الاقتصادى إدراكاً تاماً على الفور . فالناس عادة لا يعون أن النظام الذى يعيشون فى ظله ليس إلا واحداً من نظم شتى ممكنة ، بل يميلون إلى التسليم بالأمر الواقع تسليماً . وإن معتقدات الناس الدينية ، وإنتاجهم الفنى ، بل حتى نظرياتهم فى الموضوعات الفلسفية والعلمية العويصة ، لتميل عن غير قصد إلى التعبير عن رضاهم وقناعتهم بالأمر الواقع ، والرغبة فى تدعيمه ، وإلا فعن تبرمهم

(١) يقول Meyer Schapiro (فى تفسيره نظرية ماركس) : « بين العلاقات الاقتصادية وأساليب الفن ، تتدخل عملية البناء الايديولوجى : وهو تحول معقد خيالى فيما تلعبه الطبقات من أدوار وفى حاجاتها ، مما يؤثر فى المجالات الخاصة – الدين ، الأساطير والحياة المدنية – وهذا يهيىء للفنون تكرارها وموضوعاتها الرئيسية » Style فى كتاب Anthropology Today نشره أ.ل. كروبر . (شيكاغو ١٩٥٣) ص ٢١١ .

به والرغبة فى تجنبه أو تحطيمه . وطبقاً للنظرية ، فإن العمال المستغلين كثيراً ما تضللهم وتغرر بهم المسكنات الدينية حتى يقبلوا النظام الاجتماعى على أنه تدبير من عند الله ، وأنهم سيعوضون عنه فى الحياة الآخرة .

وتؤكد الماركسية دور البيئة — وبخاصة الاجتماعية الاقتصادية — فى تحديد الخصائص الأساسية فى الفن . فالتغيرات فى البيئة ، كما هو شأن الثورة التى تعيد توزيع الثروة والسلطة ، تجنح إلى تبديل أشكال التعبير الثقافى جميعها . إن طراز الفن ونوعيته فى أى زمن ، لا ترجعان إلى أى إلهام خارق للطبيعة ، أو سمو عنصرى فطرى ، بل إن الأحوال الاجتماعية تستطيع أن تهيىء للفن موضوعاته واتجاهاته العامة ، إلا أن ثمة دوماً مجالاً فسيحاً للتنوع الفردى . فإن الأحوال الاجتماعية ، لا تحدد التفاصيل النوعية أو الأساليب الفردية فى كل حقبة . وليس فى مقدور العوامل الاجتماعية الاقتصادية البحتة أن تتنبأ بالطرق المضبوطة التى تعالج أو تفسر بها العبقرية الموضوعات العامة . ولكن الأحوال الاجتماعية قد تطلق العنان لقوة الخلق والإبداع وتلهمها ، والعكس صحيح ، أى أنها قد تغلها أو تقضى عليها .

وطبقاً لما يقول به الماركسيون ، تشارك الفنون جميعها فى التعبير عن الفروض والاتجاهات الأساسية التى تنشأ عن نظام الملكية والسلطة السائد . إن كل الأفكار والقصص والصور والروايات والأعراف ونظم التعليم ومثيلاتها ، مما ينزع إلى تهديد النظام القائم أو تشويه سمعته ، كلها عرضة للقمع أو التثبيط على حين يفوز كل ما يعمل على تقويته بأحسن الجزاء . وهناك فى المجتمعات المتعلمة تعلما راقياً ، حاجة إلى أن تحذو الوسائل الفكرية والأدبية والجمالية هذا الحذو ، ومن ثم يغرى قادة الفكر بخدمة الطبقة الحاكمة ، دون أن يدركوا إدراكاً تاماً ما يراد منهم أن يفعلوا . بل إن الطبقة الكادحة المرهقة (البروليتاريا) نفسها قد تفعل هذا ، بعد أن تكون قد أشربت روح القبول المهين اللين للأيديولوجية القائمة المقررة . وحتى أولئك الفنانين والمفكرين الذين يبدو أنهم متطرفون أشد ما يكون التطرف ، فهم

بعيدون عن الشرور ، داعون إلى الاصلاح ، تتحكم فيهم أو تحكمهم ، بشكل أو بآخر ، الظروف الاقتصادية التي نشأوا فيها . إنهم كثيراً ما يستنكرون المساوىء الوهمية ، ولكنهم يتجاهلون أو يتغاضون عن الأسباب الاجتماعية الحقيقية لشقاء الإنسان وجرائمه وفقره وحروبه . وقد يتسمون بحسن النية ، وقد يحسون فى أعماق قلوبهم بمصالح الفقراء والمظلومين ، ولكن افتقارهم إلى حسن الإدراك يحبط عادة جهودهم ؛ وتحول الطبقة الحاكمة الحركات الثورية التي قد يحاولون إثارتها وتغذيتها إلى مسارات جانبية غير ذات فعالية .

ويقول الماركسيون بأن الثقافة — شأنها شأن الثروة المادية — تتراكم من جيل إلى جيل ، وخاصة فى الأساليب النفعية ، ففى هذه ، وعلى الأخص فى وسائل الإنتاج والتجارة ، كان هناك تقدم منتظم سريع الخطى بشكل واضح . ولا تختلف وسائل الفنون الجميلة عن هذه اختلافاً جذرياً ، فإنها تنشأ ، إلى حد كبير عن الأشغال الاقتصادية وما يتصل بها ، وتخدم حاجيات اجتماعية . والذى يحدث أن أعمالا فنية معينة وطرزاً وقواعد وأساليب ونظريات للقيمة ، كلها تنتقل كأجزاء من التطور الثقافى . ولكن الفن لا يظهر — طبقاً للنظرية الماركسية — تطوراً متصلا كامل الاتصال . إنه إلى حد كبير ، يتطور فى كل مرحلة ، عن أوضاع الملكية والسلطة السائدة . وحينما يكون هناك أساس اقتصادى جديد ، فى ظل طبقة جديدة تقبض على زمام السلطة ، تنشأت عليه أنماط جديدة من الفن ، وكأنها بنيان علوى ، بدلا من أن تتطور مباشرة عن أساليب سابقة . ولكن الفن والأفكار فى كل أوان تحمل سمات باقية من الماضى ، قدر ما تحمل من ارتقاءات معاصرة . إن تبجيل الماضى ، وكذا المصالح المكتسبة القائمة على تخليده ، قد تدفع بالفن إلى تمجيد الأفكار والاتجاهات التى هى أكثر تميزاً بخصائص مرحلة اجتماعية سابقة ، مثل العمارة القوطية فى الكنائس الحديثة . ولكن إذا كانت الثقافة مزدهرة قوية ، فلا بد أن تنبثق فى الوقت المناسب أيديولوجية جديدة ، وتجد فى الفن أشكالا جديدة للتعبير . ومن ثم فإن أشكال الفن القديمة المنحدرة عن نظام

اقتصادي غابر أومحتضر ، تميل إلى أن تصبح آلية شكلية عديمة الحياة ، وقد يتلو ذلك طور مضمحل من أطوار الفن ، حتى تسيطر الطبقة الناشئة على الثروة وتستخدمها ، فجأة أو تدريجاً . وإن فرط الانهماك فى الشكل والأسلوب – بما فى ذلك مفهوم الفن للفن – علامة على هذا الاضمحلال أو التدهور . فإن الفن السليم ، إنما ينبع دائماً من المصالح النفعية الجوهرية وغير هامن وقائع الحياة الاجتماعية ، ويخدم الحاجيات البشرية العريضة ، ومن ثم فإن الفنان يحترم نفسه ويحترمه الناس فى الدولة الاشتراكية بوصفه فرداً يؤدى وظيفة اجتماعية قيمة . ويقول الماركسيون المعاصرون بأن الرخاء العظيم وازدهار العلم والفن ، نتيجة لما حققته الرأسمالية من نجاح من قبل ، يؤذن كله الآن بالزوال . ويصرون على أن الفن الرأسمالى منحط ، وفى مقدور ثورة العمال وحدها أن تهيىء نهضة جديدة سليمة القوة والنشاط .

ومن جهة أخرى حذر ماركس ولينين من الافراط فى تحقير الفن الماضى لمجرد أنه قديم ، أو لأنه يعبر عن اتجاه اجتماعى مختلف . فقال لينين : « ينبغى أن نحتفظ بكل ما هو جميل ، ونتخذه مثلا ، ونستمسك به رغم أنه قديم . » ويجب الاحتفاظ بكل المنجزات الثقافية السابقة ، وعلينا أن نعى « أنه لا يتيسر بناء ثقافة بروليتارية ، إلا عن طريق المعرفة الوثيقة الدقيقة بالثقافة التى أبدعها نمو الجنس البشرى بأسره ، والعمل بها وإعمالها من جديد . » (١) وأكد ماركس وانجلز على أن الفن الديالكتيكى البحت والدعائى الصارخ ، هو فن سقيم غير فعال ، على حين أن الفن يجب أن ينطوى على حيوية وخيال وشكل ومهارة . وأعجبا بكثير من فنانى العهود الماضية الذين خدموا أو أذعنوا لنظام اجتماعى ظالم ، لأنهم وفقوا فى التعبير عن ايديولوجية العصر ، أو لأنهم عبروا عن المثل العليا الإنسانية الصالحة لكل أوان ومكان .

---

(١) المجلد التاسع ، ص ٤٧٠/٤٧١ . اقتبسها سومرفيل فى كتابه « Selected Works » ص ١٢٨ .

ويعتبر الماركسيون الحديثون أن الفن ، إلى جانب الدين والتعليم ، وسيلة من أقوى الوسائل لاشراب كل من الجماهير والصفوة المختارة ، المبادىء والنظريات ، وللتأثير على عقولهم وعواطفهم حتى يتقبلوا ويقروا نظاماً اجتماعياً بعينه ، أو يتمردوا عليه فى وقت الثورة . والماركسية أبعد ما تكون عن معاملة الفن فى شيء من التلطف والمجاملة ، كما تفعل الرأسمالية غالباً ، على أنه مجرد تسلية أو زخرفة سطحية ، وهى لا تعتبر الفنان فى ظل النظام الشيوعى شخصاً شاذاً أو مهرجاً . بيد أن الفنان لا يسمح له أن يكون مطلق الحرية فى التعبير عن نفسه بصفة فردية ، بل إنه لزام عليه فى الدولة الشيوعية أن يعبر عن أحاسيس إيجابية تدعم المثل العليا للطبقة العاملة وللمجتمع الجديد اللاطبقى ، الذى يجب أن ينبثق ، كما ينبغى عليه أن يخضع لنظام الحزب ولحكومة العمال .

٣ ـ منهج ماركس بالمقارنة بمنهج فرويد

حلل الباحثون الماركسيون عدداً من الفنانين ومن أساليب العصر ، وخاصة فى الأدب ، ليستخلصوا دلالتها فى ديالكتيكية التاريخ ، وفى التسلسل الطبقى فى الأزمنة التى عاشت فيها . والماركسية ، مثل التحليل النفسى ، تهدى المؤرخ والناقد ، إلى أن يتقصيا ما تحت أشكالها الظاهرة ومعانيها الحرفية ، من أسباب أعمق ودوافع مستترة ، قد لا يكون الفنان وجمهوره على وعى كامل بها فى حينها . فالأنماط المتنوعة فى مادة الموضوع ، وفى الوظيفة ، وفى تمثيل أو عدم تمثيل شيء بذاته ، وتنوع حبكة الروايات والشخصيات والمواقف والأساليب والسمات الزخرفية ــ كلها بات الناقد يعتبرها ، وكأنها تقريباً رموز لم يتيسر تحقيقها لهذه العوامل الأساسية الكامنة .

ومهما يكن من شيء ، فثمة فارق كبير بين النظريتين بالنسبة لطبيعة هذه العوامل الأساسية الكامنة المعروضة ، ومن ثم بالنسبة للدوافع والدلالة الخفية فى الفن . فليس غريباً إذن ، أن ينظر أتباع كل من النظريتين إلى الآخرين

بعين العداء عامة ، رغم أن النظريتين ليستا متناقضتين كل التناقض . إن كلا منهما تشير إلى عوامل معينة حقيقية سببية فى تحديد الفن ، ولكن أياً منهما لا تروى القصة كاملة . فيميل التحليل النفسى إلى الاقلال من شأن التنوعات الاجتماعية الاقتصادية ، والتركيز على صراعات شاملة تقريباً داخل النفس الإنسانية ، أو بينها وبين المدنية بصفة عامة . وعلى حين أن « الفرويدى » المتطرف يفتش فى الفن عن الكبت الجنسى غير الواعى وعن عقدة أوديب ، وعن الصراعات الأخرى فى الفرد وفى الجماعة ، نجد الماركسي المتطرف يبحث عن تعبيرات عن المصلحة الاقتصادية والايديولوجية الطبقية . إنه يبحث فى الفن عن تعبيرات واعية أو غير واعية ، جلية أو خفية لاتجاهات حددها وضع الفنان ووضع من يرعونه ، ودوره ودورهم الاجتماعي الاقتصادى . وهو بذلك يعنى أنه حالما تبرز هذه الأمور كلها ، فإن السببية التاريخية ، والأهمية الأساسية الراهنة للفنان وعمله ، قد فسرتا إلى حد كبير . ولقد امتدح بعض الماركسين فنانين من كل العصور ، بنسبة ما يبدو أنهم عبروا عن اتجاه بروليتارى ، من عطف على الفقراء والمضطهدين ، وإظهار روح البغضاء نحو الطبقات العليا ، وبعبارة أخرى لكونهم « اشتراكيين قبل الأوان » إذا كانوا قد ولدوا قبل عصر ماركس .

٤ ـ بليخانوف ونقاده

يتمثل فى كتابات بليخانوف G.V. Plekhanov (١٨٧٣ ــ ١٩١٨)[1] كل التركيز الشديد الذى يكاد يكون مقصوراً ، على الصراع الطبقى فى تفسير سبب الفن ودلالته . والواقع أن مثل هذا الافراط فى المغالاة فى التبسيط الذى ينطوى عليه التوكيد على العوامل الاقتصادية وكأنها العوامل المؤثرة

---

(1) Essays in the History of Materialism (لندن ١٩٣٤) وكذا كتاب Art and Social Life (لندن ١٩٥٣) . وفى مقدمة هذا الكتاب الاخير يطلقون عليه « أول روسى يطبق النهج الماركسى على دراسة علم الجمال واصول الفن ، والادب والنقد الادبى » . وقد بدأ هذا الكتاب فى الثمانينات من القرن التاسع عشر .

الوحيدة ، يتميز به بعض الماركسيين الذين جاءوا فيما بعد ، بدرجة أكثر من ماركس وانجلز نفسيهما . وقد سلم انجلز بأنه هو وماركس ، كانا ، أول الأمر ، قد بالغا فى التركيز على العامل الاقتصادى لأسباب جدلية . « إن اللوم ليقع ، إلى حد ما ، على ماركس وعلى ، لأن بعض الشبان أكدوا أحياناً على أهمية الجانب الاقتصادى أكثر مما ينبغى له . أما نحن فكان لزاماً علينا أن نؤكد على المبدأ الأساسى أمام خصومنا الذين أنكروه » (١) . وبينما ظل انجلز يصر على أن الحالة المادية للوجود هى « العامل الأول » فإنه يستطرد القول بأن « هذا لا يمنع الحالات الأيديولوجية من أن تؤثر فيها بدورها ، رغم أن أثرها ثانوى » ، ثم أضاف أن ماركس فى تعليقه على « الماركسيين الفرنسيين » فى السبعينات ، دأب على أن يقول : « كل الذى أعرفه أننى لست ماركسياً » . وأعلن انجلز أنه « ينبغى أن يدرس التاريخ من جديد » ، ولا يكون قائماً على نهج أنيق من الاستنتاج الحازم المبنى على معلومات تاريخية هزيلة . بالإضافة إلى الأساس المادى فإن العناصر المختلفة فى البناء الثقافى العلوى « تمارس أيضاً تأثيرها فى مجرى الصراعات التاريخية ، وفى كثير من الحالات ، ترجح كفتها فى تحديد شكلها . » (وقد نضيف — ومضمونها — حيث أن التقاليد المحلية والبيئة تسهم فى مادة الفن ووظيفته) وقال انجلز بأن هناك تفاعلا بين هذه العناصر ، جميعها ، وبين « سيل لا ينقطع من الحوادث » .

وهذا بيان أو عرض معتدل ، ولو ارتضاه الباحثون الشيوعيون اليوم ، لقطع شوطاً بعيداً فى سبيل تقبل الغربيين للفكرة الماركسية عن تاريخ الفن : إن البيان يحتفظ بجوهر ما جاء به ماركس ، ولكنه ينتقل فعلاً إلى « نظرية التعددية » التى قال بها تين .

---

(١) وسائل الى كونراد شميت (١٨٩٠) جوزيف بلوخ (١٨٩٠) ، فرانز مهرنج (١٨٩٣) وهاينز ستاركنبرج (١٨٩٤) نشرها فوير Feuer فى Marx, Engels : Basic Writings on Politics and Philosophy (٣٩٥ — ٤١٢) انظر ايضا هاراب المذكور آنفا ص ١٠ — ١١ .

وما إن نشبت الثورة الروسية حتى بدأ رد الفعل ضد التفسيرات المتطرفة للناموس الماركسي ، بالإضافة إلى غيرها من مبالغات الكتاب غير الشيوعيين فى المدخل السسيولوجى . ودمغ ميخائيل لفشتز هذه جميعاً بأنها « مذهب اجتماعى سوقى مبتذل » ، مقتبساً هذه العبارة من كلام لينين سنداً له (١) . وشن حملة على بليخانوف وعلى الفكرة السائدة بأن « الأدب شكل تصوري للوعى الطبقى .... يعبر عن نفسه فى صور لفظية » . وبدلا من هذه الفكرة ركز على « الحقيقة التاريخية الجوهرية ، وهى أن الفن والأدب ليسا إلا انعكاساً للواقع الخارجى ، أو مرآة للخبرة البشرية الموضوعية الشاملة لكل النواحى » . ولم ينكر لفشتز العلاقة بين الفن والصراع الطبقى ، أو أهمية تحليل الفن على أساس الطبقات الاجتماعية . واوضح أن الوضع الطبقى يشكل دوماً جزءاً هاماً من الواقع الموضوعى الذى يمثله الفنان القادر . ولقد امتدحت كتابات لينين عن تولستوي على أنها نماذج لأحسن نهج يعترف فيه بعظمة الفنان ، جنباً إلى جنب مع ظروفه الاجتماعية المحددة وقد رأى لينين أن « فن » تولستوى عكس الواقع الاجتماعى فى عصره ، على حين أن فلسفته الهادفة وعظاته الأخلاقية أساءت تفسيره . (كان ماركس قد قال شيئاً شبيهاً بهذا عن بلزاك) . (٢) وبعد وفاة ستالين ١٩٥٤ حدث تساهل مؤقت فى الرقابة الفنية ، وزاد قليلا الاعتراف (نظرياً على الأقل) بتنوع العوامل التى تحدد الأسلوب والقيمة (٣) . ولكن الفكرة الماركسية الأساسية عن تاريخ

---

(١) Leninist Criticism فى كتاب Literature and Marxism, a Controversy by Soviet Critics. نشره آنجل فلور فى (سلسلة مجموعة النقاد ـ نيويورك ، العدد ٩) واستشهد بها سومرفيل ص ١١٨ ــ ١١٩ .

(٢) كارس ماركس : « رسالة الى مرجريت هاركنس Harkness ابريل ١٨٨٨ » أعيد طبعها فى كتاب « الادب والفن ، كارل ماركس وفردريك انجلز » (نيويورك ١٩٤٧) ص ٤١ .

(٣) كتب فتكاس ترومبا فى مجلة Lituanus سبتمبر بعنوان « الادب والفن فى براثن الواقعية الاشتراكية » وصف فيه أ . ا . زدانوف بانه نصير متطرف لتبعية الثقافة وخضوعها لمبادىء الحزب » واقر المؤتمر الاول للكتاب السوفييت

الفن لم تهجر ، ولم تتغير تغيراً جوهرياً . وكان الفرق هنا فرقاً فى الدرجة فحسب .

وبالنسبة لتقييم الفن ، فى تدعيم الأنماط المقبولة ، والرقابة على الأنماط غير المقبولة لا تزال السياسة الماركسية الراهنة تؤيد بشدة كل ما هو : (ا) واقعى فى التمثيل ، (ب) متعاطف مع الطبقة العاملة والنظام الشيوعى كليهما ، على افتراض أن مصالحهما واحدة . وهذا فى الفنون البصرية — التصوير مثلا — يعنى أن المناظر يجب ابرازها ، تقريباً ، كما تبدو للعين وفق التقاليد الغربية فى المنظور والتلوين والتشكيل منذ عصر النهضة . أما فى القصص والمسرح ، فإنه يعنى أن الشخصيات والطبقات والأنظمة الاجتماعية والأحداث والمواقف التاريخية ، يجب أن تصور كلها وفق المفهوم السوفييتى السائد للحقائق . وثمة نزوع إلى إضفاء صفات مثالية على الأشخاص الذين يمثلون النظام الشيوعى. أما الفن الذي يعرض مفهوماً للحقائق مختلفاً اختلافاً جذرياً ، ومن ثم للواقعية ، فإنه لا يلقى تشجيعاً ، (مثال ذلك باسترناك فى « دكتور زيفاجو » (٢) . كذلك لا تلقى المناقشة الحرة أو الحوار الفكرى الطليق تشجيعاً ، بوصفهما وسيلة للكشف عن الحقيقة ، اللهم إلا فى مجالات التكنولوجيا المحدودة ، التى لا تنطوى على النظرية الاجتماعية بطريق مباشر . وبالمثل ، فإن الأخيلة الطليقة والتشويهات التعبيرية (باستثناء أنماط الرسوم الكاريكاتورية المعتمدة) ،

= فى ١٩٣٤ ، رسميا ، مفهوم زدانوف فى الواقعية الاشتراكية وتبعا لهذا المفهوم كان لزاما على كل كاتب أن يصور الواقع تصويرا دقيقا تاريخيا فى نموه الثورى ، ويسهم فى التحول الايديولوجي لجماهير العمال ، وشطبت هذه القاعدة من اللائحة فى المؤتمر الثانى ١٩٥٤ ولكنها أعيدت فى المؤتمر الثالث . وبعد هذه الخطوة قال م . جوس M. Gus « بان الكتابة الصادقة معناها أن تعبر عن النزعات الموضوعية فى تطور الواقع » ومن ثم فان تحيزنا الشيوعى هو شكل أسمى أو الشكل الحقيقى الوحيد للموضوعية (Znamia « اللواء » ١٩٥٩ عدد ٣) ويقول ترومبا ان هذه الفرضية قائمة على « ايمان أعمى بالنظرية الماركسية اللينينية فى اتجاهات التاريخ » .

(٢) اتخذت مؤتمرات الكتاب المتعاقبة مواقف مختلفة بالنسبة الى المدى الذى يجب أن تفرض فيه « الواقعية الاشتراكية » وبعد شىء يسير من التراخى ، اوصى باتخاذ سياسة اشد صرامة .

وتجارب تصوير الانطباعات اللاحقة أو الشكل المجرد ، لا تلقى تشجيعاً ، عادة ، هي الأخرى . ويستثني من ذلك ما يوافق عليه من آراء عن الفنون الشعبية للشعوب السوفييتية (موضوعات الباليه مثلا) ، والفن الشعبي في الملابس والرقص وما إليها . وليس ثمة تشجيع للتشاؤم « الذى يتسم به الغرب فى القرن العشرين ولكن الشيوعيين يمتدحون « البطل الإيجابى » (١) ويستنكرون تجارب القرن العشرين فى الفنون البشرية والموسيقية الخالصة (كما هو الحال فى بعض أعمال كندنسكي وشوستاكوفتش مثلا) وينعتونها بأنها شكلية منحطة وهروب من الواقعية الاشتراكية » (٢) .

٥ ـ مواطن القوة والضعف

فى الطرائق الماركسية والطرائق المتصلة بها

الخلافات الحديثة

رأينا فى بداية هذا الفصل كيف أن مؤرخى الفن الغربيين الذين يعارض معظمهم الماركسية والشيوعية بصفة عامة ، يولون العوامل الاجتماعية الاقتصادية مزيداً من التقدير والاعتبار . وحذا نفر من الكتاب الأمريكيين حذو ثورستين فبلن ومبادئه فى « الاسراف الواضح ، والانفاق على حساب الغير » ، فراحوا يبحثون الفنون الشائعة ــ وبخاصة السيارات وأزياء النساء ــ بوصفها رموزاً للرغبة فى وضع اجتماعى فى مجتمع متنافس متحرك . وجرى تحليل الأفلام والرسوم الهزلية الواردة فى الصحف والقصص الشائعة ، تحليلا

---

(١) انظر ت . مونرو « قصة الفشل : دراسة التشاؤم المعاصر فى مجلة « الجماليات والنقد الفنى » (١٧) ٢ ، ٣ ديسمبر ١٩٥٨ مارس ١٩٥٩ ــ ١٤٣/١٦٨ ، ٣٦٢/٣٨٧ وانظر ماثيوس « البطل الايجابى فى الادب الروسى » (نيويورك ١٩٥٨) .

(٢) يقول بييردى بوادفر الواقعية تعبر عن ارادة مجتمع تام فى ان يحيا ، اما الرمزية والتجريد ، فهما ــ على النقيض من ذلك ، من خصائص مجتمع يفتقر الى الثقة بالنفس « Une Histoire Vivante de la Literature Aujourd'hui » ص ٧٣٦ اقتبسها ترومبا ...

مستفيضاً من وجهى نظر التحليل النفسى وعلم الاجتماع . وتبدو لغير الشيوعى أن الكتاب السوفييت بطيئون (لأسباب جلية) فى تطبيق مثل هذا التفسير على فنونهم . وليس المجتمع السوفييتى ، من الناحية العملية ، غير طبقى تماماً ، بل إنه ينمى بيروقراطيته ورموز مراتبه فى صورة بزات رسمية وأوسمة عسكرية وميداليات وسيارات وبيوت ريفية ، وامتيازات متفاضلة أخرى . إن تقييد التصوير والأدب بأنماط معينة معتمدة محافظة يتطلب قوة الكبح جماح الحوار المستمر من أجل التغيير .

إن ولاء الكتاب الماركسيين الملتزمين لمبدأ تفسيرى واحد ولاء لايحيدون عنه ، قد مكنهم من وضع مذاهب مهيبة للتفسير التاريخى ، وعلى النقيض منهم ، يبدو خصومهم فى الغالب قانعين بجمع حقائق غير متصلة وتعميمات ضيقة المجال . فإن الكثير مما فى مكنة الباحثين غير الماركسيين أن يقولوه عن الفن ، يتعلق بحالات منعزلة ، ولا يرقى إلى أن يشكل كياناً متكاملا من المعرفة والتفسير . ويعلق مير شابيرو بقوله : « إن الكتاب الماركسيين هم من بين النفر القليل الذين حاولوا تطبيق نظرية عامة ... ولا يتركز الاهتمام العظيم للمنهج الماركسى فى العلاقات المتغيرة تاريخياً بين الفن والحياة الاقتصادية فى ضوء نظرية عامة للمجتمع ، فحسب ، بل يتركز كذلك فى الوزن الذى أعطى للفوارق والصراعات داخل الهيئة الاجتماعية بوصفها محركات للنمو والارتقاء ، وما أعطى من وزن لنتائجها ، على النظرة العامة والديانة ، والأخلاق والآراء الفلسفية » .(١)

وليست أية نظرية حتمية فى التاريخ بالضرورة زائفة أو فاسدة . فإنها ، وخاصة حين يكون اتجاهها طبيعياً (Naturalistic) ، بمثابة فرض يمكن الاحتفاظ به ، رغم تعذر اثباته ، وإذا كان ثمة رجوع إلى الوراء ، فإنه من اليسير أن ننظر عبر التاريخ ، ونقول بالنسبة لأى شىء حدث ، انه

---

(١) بحث « Style » فى كتاب « Anthropology Today » ص ٣١١ .

كان لزاماً أن يحدث هكذا . وإذا توفر لنا تصوير كلى معين للأحداث والظروف فى لحظة واحدة بعينها ، فقد يمكن التدليل على أن أحداث وظروف اللحظة التالية محددة أو محتومة سلفاً . ولكن من مثل هذه العموميات ومن معرفتنا المحدودة بالحقائق فى لحظة معينة ، ليس من اليسير أن نتنبأ تماماً بما سيحدث بعدها . إن اتجاه الأحداث الأساسى كثيراً ما يتخذ مسارات مذهلة. والواقع أن ما نصادفه من نجاح عرضى بين الحين والحين يؤدى إلى تغشية أبصارنا عن قصورنا واخفاقنا فى مثل هذا التنبؤ . والحق أن مذهب الحتمية العامة العريضة فى تفسير الأحداث الماضية لا يضيف إلى معرفتنا جديداً .

والماركسية – شأنها شأن بعض أنواع أخرى من الحتمية التاريخية ، تحاول تفسيرات وتنبؤات نوعية بشكل أدق . وهى تفعل هذا (أ) باختيار العوامل الاقتصادية على أنها المحددات الأساسية الأولية ، (ب) وبتطبيق الصيغة الديالكتيكية . ويعمل كل من هذين بنجاح إلى حد ما ، وفى بعض الحالات . وهناك حالات تسهم فيها معرفة العوامل الاجتماعية الاقتصادنة اسهاماً كبيراً فى فهم الأحداث الثقافية ، وأحياناً فى التنبؤ الحدسى بها والتحكم فيها . وهنا يرحب المرء بالمنهج الاجتماعى بوصفه هاماً ومرشداً . ولكن هناك حالات أخرى يبدو أنه لا يلقى عليها سوى ضوء باهت أولا يلقى عليها ضوءاً قط ، مثال ذلك الفروق الدقيقة ، ولكن الهامة ، بين الفنانين المتعاصرين فى نفس البيئة ، وهو ما يصدق بصفة خاصة على فن القرن العشرين ، حيث لا يكون ثمة ، على الأغلب ، صلة واضحة بين التأرجحات التجريبية الواسعة فى الأسلوب ، وبين خلفية الفنان الاقتصادية أو الاجتماعية . وهنا ينزع المرء إلى الإحساس بأن اصرار الماركسية على هذا الجانب من المسألة جاوز الحد فى التبسيط ، وأنه غير فعال ، ومن ثم يبدو النزوع إلى حشر المنهج الاجتماعى عملا نظرياً حزبياً .

وعلى حين نجد أن النظرية العامة عن الأثر الاجتماعى والاقتصادى على الفن يمكن بسطها فى شي من الاعتدال ، حتى تلقى قبولا على نطاق

واسع ، فإن تطبيقها فى تفسير أنماط معينة خاصة من الفن ، غالباً ما يكون بعيد الغور ، لا يقنع به الباحثون غير الماركسيين ، فقد لا ينطوى هذا التطبيق على شيء أكثر من مجرد سلسلة توكيدات حاسمة بغير دليل ، بأن ثمة أنماطاً معينة من الفن « ترجع » بشكل واضح إلى ظروف اجتماعية معينة ، أو أنها « تعبر » عن عقلية أرستقراطية أو براجوازية . وقد يكون هذا محدوداً أحياناً ، كما هو الحال فى تفسير بليخانوف لرسوم بوشيه (١) ، بأنها ترجع إلى الترف العديم الجدوى فى النظام القديم ، ومع ذلك ، فهل هو كل التفسير ؟ ماذا كان عن التقاليد السابقة فى التصوير والنحت ؟ وفى أحيان أخرى يبدو التفسير أشد قصوراً ، كما هو الحال فى محاولة هوسر أن يفسر نشأة تصوير شخصيات منفردة بأخلاقها وعواطفها وانفعالاتها فى الأدب القوطى الأحدث عهداً : فهو يقول « إن الحافز الحقيقى للملاحظة السيكولوجية ينبثق من أن معرفة الطبيعة الإنسانية ، أى التقيم السيكولوجى الصحيح لشريك المرء فى العمل ، هى من أهم المستلزمات الأساسية فى التاجر » (٢) وفى هذه الحالة ، على حد قول ريتشارد ولهيم Wolheim « يكون » التفسير السيكولوجى متكلفاً بشكل واضح » (٣) .

ولكى تكون الحجة مقنعة دامغة ، لابد أن توضح أن الحالة الاجتماعية كافية لخلق نزعة نفسية ملائمة لظهور نوع الفن الذى جاء بعدها . وأن هذه النزعة ما كانت لتنشأ من غير هذه الحالة ، كما يجب أن توضح أيضاً أن أية عوامل أخرى قائمة إذا ذاك ما كانت تكفى لانتاج هذا الفن ، فإن العامل السيكولوجى ضرورة لازمة ، طالما أن العوامل الاقتصادية لا تستطيع أن تؤثر فى الفن بشكل مباشر ، بل يجب عليها أن تفعل ذلك عن طريق

---

(١) بوشيه Boucher (١٧٠٢ / ١٧٧٠) مصور فرنسى صور الحياة اليومية والمناظر الطبيعية .

(٢) « التاريخ الاجتماعى للفن » المجلد الاول ، ص ٢٧٢ .

(٣) « التفسير السيكولوجى للفنون : بعض الفوارق – فى « اعمال المؤتمر الدولى الثالث لعلم الجمال » (تورينو – ايطاليا ١٩٥٧) ص ٤٠٩ .

ميول البشر وأحاسيسهم ومعتقداتهم . ورغباتهم . ولاثبات علاقة سببية وثيقة بين حدث اجتماعي نرمز له بحرف «أ» وحدث فى «ب» لابد أن يكون المرء قادراً (من الناحية المثالية) على إثبات أن «أ» تليها «ب» دائماً ، وأن «ب» تسبقها «أ» دائماً وأن «ب» غير مرتبطة بأى عامل آخر . وهذا على وجه التحقيق لم يتيسر إثباته بأى قدر من الدقة ، وسوف يستحيل إثباته فى ضوء معرفتنا الراهنة . وثمة أشياء كثيرة جداً قابلة للتغيير ، والعديد منها يستعصى على الملاحظة ، والتاريخ لا يقدم إلا النزر اليسير جداً من التكرارات المتطابقة . وأدت هذه الصعوبة ببعض الفلاسفة إلى النقيض الآخر ، حيث انتهوا إلى أن التفسير التاريخى لا يمكن أن يكون علمياً بحال من الأحوال ، وأن العلم والتاريخ على طرفى نقيض .

وقد تصبح هذه النزعة شكية سلبية خالصة عقيمة ، وعلى النقيض منها فأن للمنهج الماركسى من الجرأة الإيجابية والقوة مالا يمكن اغفالهما فى سهولة بقليل من التصحيحات المسهبة . إن التفسيرات الاجتماعية لم يثبت بطلانها ، إنها عادة غير كافية ومتحيزة ، ولكنها تستحق المزيد من الاختبار الدقيق . ومع التسليم بأن الدليل المنطقى والمقاييس العلمية متعذرة فى معظم حالات التفسير التاريخى ، فإنه لا يزال من الميسور تكوين رصيد متزايد من التفسيرات المعقولة المؤقتة التجريبية . فإذا وجد المزيد من العلاقات الواضحة الدلالة والأهمية بين الاتجاهات الاجتماعية الاقتصادية وبين الاتجاهات الفنية ، على حين لا يوجد شيء منها بين اتجاهات الفن ، وأية اتجاهات أخرى ، نقول إذا أمكن هذا ، فإن المدخل السسيولوجى لابد أن يتدعم تبعاً لذلك .

إن المبدأ الديالكتيكى ليبسط تبسيطاً يجاوز الحد ، حين تختزل العملية التاريخية إلى صراع بين ضدين مفترضين ، ضدين اثنين فقط ، أو حين يختزل تركيب ثقافى إلى عنصرين اثنين ، واثنين فقط . إن كل وضع اجتماعى ، ثقافى ، فنى ينطوى على عوامل كثيرة ، منها ما يعارض بعضها بعضاً ، ومنها ما يقوى بعضها بعضاً ، ومنها ما هو مزيج من هذا وذاك ، أو متقلب .

ويمكن أن يكون لكل « فرضية » تاريخية ، أو نظام اجتماعى اقتصادى معين ، أو توكيد قاطع فى الفن والفلسفة ، أكثر من بديل واحد ، أو أكثر من ضد جزئى (١) . إن التفسير الماركسي ليقصر عن أن يكون أداة للتفسير أو التنبؤ حين يتجاهل العديد من ردود الفعل المحتملة لوضع ثقافى معين . وإذا افترضنا زوال الرأسمالية العتيقة القائمة على « عدم التدخل » ، فهناك نظم كثيرة يمكن أن تخلفها ، غير الشيوعية المتطرفة . وإذا سلمنا باضمحلال التصوير الانطباعى ، وبانهيار كل طرز الفن التى ازدهرت فى ظل رأسمالية القرن التاسع عشر ، فهناك أيضاً كثير غيرها يمكن أن يخلفها . ومبلغ علمنا أنه ما من أحد استطاع ، مع الاستعانة بأى صيغة أو قانون ، أن يتنبأ بالطرز المستقبلة فى أسمى الفنون الجميلة ، بأى قدر ملحوظ من الدقة . وليس ثمة قانون مطلق يمكن أن يستند إليه التنبؤ ، وربما استطعنا أن نجعل التنبؤ أو التفسير فى هذا المجال أهلا للاعتماد عليه أو الثقة به أكثر فأكثر ، إذا جمعنا بين خطوط عديدة من البحث (٢) . وإذا كان للمرء أن يتنبأ ، مع المزيد من الثقة والركون إلى ما يتنبأ به ، فى مجال الفنون كما هو الحال اليوم ، بالنسبة للجو ودورات الأعمال المالية والتجارية (الرواج والكساد) ، فلزام عليه أن يزداد علماً ومعرفة بكل العوامل الرئيسية المتصلة بالموضوع . وسوف تكون العوامل الاجتماعية الاقتصادية من بينها ، ولكنها قد لا تكون بالضرورة أكثرها تنويراً للذهن ، فيما يتعلق بالاحتمالات المباشرة . وسوف يتوقف

---

(١) يشير نورثروب F.S.N. Northrop الى انه وفقا للحتمية الديالكتيكية ، فان انكار فرضية ما فى الوقت المناسب لابد وانه ينتج نقيضة واحدة وواحدة فقط .. بيد أن نفى فرضية معينة لا يحدث نقيضة واحدة فقط فقد يستطيع المرء ان ينكر المعايير الاساسية الشرعية للامبراطورية الرومانية المقدسة بطرق كثيرة مختلفة » . ثم يضيف : لذلك فان التطور الثقافى الذى هو ديالكتيكى ، لا يمكن أن يكون حتميا خالصا . « القيم الثقافية » فى كتاب Anthropology Today ص ٦٧٧ ..

(٢) هاجم كارل بوبر النظرية الماركسية ونظريات التبيان التاريخى « الاخرى لادعائها دون مبرر ، انه يمكن التنبؤ علميا بالنزعات المستقبلة ، وعلى أساس قوانين وانماط فى التاريخ » « The Poverty of Historicism » (لندن ١٩٥٧) واعيد طبعه فى ف . جاردنر « نظريات التاريخ » (جلنكو ٣ – ١٩٥٩) ..

الشيء الكثير — كما هو الحال فى الاقتصاد - على ما إذا كانت العملية تخضع لنظام مركزى ، أو أنه أجيز لها الانطلاق فى طريق حر نسبياً .

ولا يعنينا ، فى هذا البحث ، صحة : التقيمات الماركسية فى الفن — التقيمات الماركسية للفن ، ولا صواب السياسات والمعايير التى تبنى عليها ، ولكنها تتضمن فروضاً ملتبسة لحقائق تاريخ الفن وأسبابها المتصلة بموضوع دراستنا . وليس من الحقائق الثابتة بأى حال من الأحوال أن طرز الفن : المتشائم ، غير الواقعى ، والتجريدى تعود بالضرورة إلى « تدهور النظام الرأسمالى » ، أو أنها تعبر بالضرورة عن أيديولوجية برجوازية . فكل الطرق يمكن أن تزدهر فى ظل الشيوعية ، إذا لم تكبح عنوة ، وهى تنتعش فعلا ، إلى حد ما ، فى بولندة ويوغوسلافيا ، ومن جهة أخرى نرى أنها عامة فى ظل الرأسمالية الحاضرة . وقد يعبر كل منها كذلك عن دوافع سيكولوجية أعمق ، غير مقيدة بنظام اجتماعى اقتصادى واحد بعينه ، وجدير بالذكر أن الشيوعية لم تقض قضاء مبرماً على أسباب شقاء الإنسان ، وليس ثمة نظام اجتماعى فى مقدوره أن يحقق ذلك . إن التشاؤم ، بوصفه « إحساساً حزيناً » بالحياة ، إنما هو إلى حد ما احتجاج دائم يتكرر على فواجع الحياة وخيبة الأمل فيها ، بين سكان هذا الكوكب حيث تحلق رغبات الإنسان ومثله العليا أبعد كثيراً عما يحتمل أن يحققه فى ظل أى نظام اجتماعى ، وثمة أفراد أوتوا دائماً سعة فى العقل وبسطة فى الجسم أكثر مما أوتى آخرون . وإن الشيخوخة والموت لينزلان بالشيوعيين والرأسماليين سواء بسواء .

وقد يعبر التمسك الشديد بالأشكال الخارجية والتصميم الزخرفى والتجريد فى الفن عن « فرار سلبى من الواقع » ، أو من ناحية أخرى ، عن اهتمام إيجابى تكنولوجى بالآثار السيكولوجية لمختلف أنماط الشكل الفنى ، بما فى ذلك التصميم البشرى والتعبير الفردى العاطفى . وكما أن التجربة الحرة بالأساليب الفيزيائية والكيمياوية يمكن أن تنفع كل الناس من كل الطبقات فى ظل أى نمط من النظام الاجتماعى ، فكذلك شأن التجربة الحرة فى أشكال الفن وأساليبه .

وإن المزيد من ارخاء قبضة التحكم ومن تخفيف التوتر فى محيط الشيوعية ، يحتمل أن يفسح المجال لموجةجديدة من التجريب والتنويع فىالفنون ، قد تشمل أنماطاً تلمغ اليوم بأنها «متمسكة بالشكلية » أو أنها » تشاؤمية » : وكما هو الحال فى العلوم الفيزيائية ، قد يجدون من الوسائل ما يقولون به إنهاأى الفنون ـ متمشية مع السياسة الشيوعية العامة فى التنمية التكنولوجية،وإنها استمرارات منطقية للعملية التاريخية .

ويبدو للعلماء الغربيين أن النقاد الماركسين يجاوزون الحدكثيراً فى تبسيط التاريخ ، كما يجاوزون الحدكثيراً فى التركيز على الصراع الطبقى بوصفه مؤثراً فى الفن ، وقد يجمع المؤرخون وعاماء [الاجتماع خارج نطاق العالم الشيوعى على أن للعوامل الاجتماعية الاقتصادية أهميةكبرى دون ريب ، وأنها فى بعض الأحيان حاسمة ، وأنها كثيراً ما تكون الفيصل الأساسى الأول ، ولكنها ليست دائماً كذلك ، كما يجمعون على أن الأثر قد يسير فى الاتجاه المضاد كذلك ، فينصب أثر عوامل الوراثة البيولوجية وغيرها من العوامل الثقافية على تشكيل الأنماط الاجتماعية والاقتصادية وتغيرها . وعلى حين يكشف المدخل السيسيولوجى الطريق وينير السبيل ، فإنه ليس المنهج المثمر الوحيد . ولا يمكن تفسير كل شيء ، وبخاصة فى الفن ، بهذه الوسيلة . فإنه يميل إلى إغفال مظاهر الفن التى تنبع من الطبيعة الإنسانية بصفة عامة ، ومن شواغل الإنسان ومصالحه العامة ، أكثر مما تنبع من دوره فى ظل نظام اجتماعى معين . كما تميل إلى إغفال الفوارق الفردية ، أى الجوانبالتى هى أكثر تمييزاً للشخصية ، والتى هى (كما اعترف ماركس نفسه) بالغة الأهمية فى الفن ، ولا يمكن تفسيرها برمتها على أسس اجتماعية (١) ويميل إلى إغفال القوة الباطنة الدافعة إلى التغيير الأسلوبى فى فن معين ، وفى خط معين من الارتقاء أو النكوص ، والأثر المباشر للتقاليد الفنية على ما يستجدمن الفن .

---

(١) من رأى ارنولد هوسر انه « ببساطة لا يوجد تفسير آخر للتغيير الاسلوبى ، وليس ثمة الا تفسير نفسانى » . (فلسفة تاريخ الفن) ص ٢٥٨ .

ولا يتجاهل المؤرخون الماركسيون المدققون هذه الظواهر ، ولكنهم غالباً ما يقللون من قدرها بوصفها عوامل سببية بحكم وجودها ، فى الوقت الذى ينسبون فيه الشيء الكثير إلى الأسباب الاقتصادية .

وعلى حين يؤكد البحث التاريخى كثيراً من التفسيرات الاجتماعية فى الفن ، فهو يظهر كذلك ، انه يمكن أن تنبثق فنون وأذواق متباينة كل التباين فى ظل أحوال اجتماعية اقتصادية متشابهة إلى حد كبير ، كما تنبثق فنون وأذواق متشابهة فى ظل أحوال اجتماعية واقتصادية مختلفة كل الاختلاف. وبديهى أن ثمة عوامل أخرى تلج الباب بدورها . وفى بعض الحالات ترجح أهميتها » كما لاحظ انجلز ، فما هى هذه العوامل وبأية قوة نسبية تتفاعل ؟ إن تفاعلها متباين بطبيعة الحال ، أما عن قوتها النسبية فلا يمكن تقديرها إلا تقديراً تقريبياً فقط . ولا بد فى هذا المجال من اجراء مقارنات كثيرة مسهبة بين مختلف عصور الفن وخلفياتها الاجتماعية ، بما فى ذلك دراسة الأساليب الشرقية .

ومن الضرورى ، للوصول إلى « نظرية سببية » وافية فى تاريخ الفن ، الجمع بين المنهج الاجتماعى الاقتصادى والمنهج البيولوجى والمنهج السيكولوجى ، وغيرها ، بما فى ذلك التحليل المورفولوجى (المورفولوجيا : علم التشكل) للأساليب ، وتاريخ انتشارها . ويحقر الماركسيون المتطرفون من شأن هذه الفكرة باعتبارها مشوشة منتقاة من مصادر ومذاهب مختلفة تنم عن سوء فهم من البرجوازية للعملية التاريخية ، ربما كان نابعاً من رغبة خفية فى استدامة الرأسمالية . وهذا ما ينكره المؤرخون الغربيون الذين يدافعون عن « تعدديتهم » ، على أنها أمر يتطلبه فحص الحقائق بعقل متفتح ، فى نفس الوقت ينظرون باحترام متزايد إلى المنهج السسيولوجى باعتباره أداة من أدوات البحث التاريخى .

وهذا المنهج ، وهو بالمعنى الواسع ، غير مقصور على الماركسية ،

هو فرض هام بين فروض أخرى . إنه برنامج للبحث ، وأداة للتفسير الجزئى وليس عقيدة أو وسيلة كافية للتفسير. وهو يتضمن، بوصفه فرضاً ، حتمية اجتماعية اقتصادية ، جزئية ولكنها محدودة . إنه إيمان بأن لأساليب الإنتاج والتوزيع ، وبخاصة ضبط الثروة والقوة المادية ، على الفن أثراً قوياً بعيد المدى ، ولكنه ليس الأثر الوحيد المتحكم ، وليس بالضرورة حاسما فى حالات بعينها .

الفصل الثامن

نظـــرية تين
فى العوامل التى تحدد تاريخ الفـن

١ ـ مواطن سوء الفهم الشائع لنظريته ، فضله على الجماليات ، وعلى فلسفة التاريخ

كانت نظرية تين فى تطور الفن أضيق مجالا من نظرية هربرت سبنسر ، ولكنها عالجت مسألة عويصة تركها سبنسر دون جواب تقريباً . فقد أحاطت بصيرة سبنسر بعملية التطور الكونى الواسعة بأسرها ، حيث لم يكن تاريخ الفن فيها إلا فصلا صغيراً حديثاً . أما تين فقد ركز بصيرته على الأسباب التى تجعل فنون مختلف الشعوب تنمو فى مسارات مختلفة ، وانتهى به هذا إلى نظرية عامة عن العوامل التى تحدد أو تتحكم فى التاريخ الثقافى .

وقنع سبنسر ، أكثر ما قنع ، بابراز حقيقة التطور : كيف أن الفنون ضربت مثلا « للقانون العام الشامل » ، قانون تزايد التعقيد . ولكنه ألقى ضوءاً يسيراً على لماذا فعلت الفنون ذلك ، وبأى الوسائط أو الأدوات المحددة ؟ وأكد التناسقات فى تاريخ الفن : كيف أن كل الفنون فى كل الأحقاب ، وعند كل الشعوب ، امتثلت لنفس القانون الكونى ، ومن ثم فإنه أولى قليلا من العناية لتنوعات الفن بين مختلف الشعوب . أما نظرية تين فكانت متعددة الاتجاهات بدرجة أكبر . وحاول كما حاول الماركسيون ، أن يأتى بالتعليل الطبيعى للتطور ويقويه ، بتفسير عمليته السببية . وكان تفسيره شبيهاً بتفسيرهم

من بعض النواحى ، ولكنه تعدى بشكل أكبر . وكان ، مثل الماركسيين . قليل العناية بالعملية الكونية ، أو بتطور الحياة قبل الإنسان ، ولكنه اهتم كثيراً بالحضارة واختلافاتها ، وسعى تين — أكثر مما سعى ماركس أو انجلز أو سبنسر ، إلى تحليل نمو أساليب الفن المتميزة وتفسيرها .

وكان هيبوليت تين — Hippolite Taine مثل سبنسر ، عرضة للهجوم والتخريف والتشويه من جانب خصوم المذهب الطبيعي والتطورية فى الجماليات والتاريخ الثقافى ، واتهم اتهاماً باطلا ، بمحاولة اختزال أثر البيئة كله إلى أثر المناخ وحده (١) على حين أنه بين فى وضوح وجلاء أن المناخ الطبيعى هو واحد من بين العوامل الكثيرة المؤثرة فى هذا الوسط ، وأكد توكيداً أكثر على المناخ السيكولوجى أو الثقافى الذى ينشأ فيه أى أسلوب من أساليب الفن . وليس صحيحاً كذلك أنه نسب كل شىء إلى البيئة ، لأنه أكد أيضاً على الوراثة . وجرى العلماء والمتأثرون « بالفلسفة المثالية » الألمانية على الحط من قدرتين ، شأنه شأن معظم علماء الجماليات الفرنسيين والانجليز — ، وراحوا يقللون من قدره على أنه مجرد نصير للتجريبية أو للمذهب الطبيعى (٢) .

وكان أثر تين على الأجيال اللاحقة قوياً بعيد المدى ، فى الجماليات والنقد وعلم الاجتماع والتاريخ الثقافى ، ولكنه لم يقدر إلى حد بعيد ، فكما

---

(١) مثال ذلك مقدمة الترجمة الانجليزية لكتاب تين « تاريخ الادب الانجليزى » (H. Van Laun) نيويورك ١٨٩١) . اما الذى اكد اشد التوكيد على العوامل الجغرافية والمناخية فهو H.T. Buckle فى كتابه « تاريخ الحضارة فى انجلترا » (لندن ١٨٥٧ — ١٨٦٢) لاتين . انظر M. Cohen فى كتابه « معنى التاريخ الانسانى » (لاسال ٣ — ١٩٤٧) الفصل الخامس « العامل الجغرافى فى التاريخ »

(٢) يتمثل التحريف الشائع فى عمل تين فى كتاب ك . جلبرت وهـ . كوهن Kuhn «تاريخ علم الجمال» (بلومنجتن . انديانا ١٩٥٣) ص ٤٧٩ ، حيث قالا : «ان تين ذهب خطوة ابعد، فهو يلح على ان عمل الفن انما هو نتاج البيئة وحدها، ليس غير » . كذلك يحط من قدر تين فى شىء من الحمق والسفاهة ب كروتشى « علم الجمال » الفصل ١٩ ، وليونللو فنتورى ، وهو مؤرخ ايطالى تأثر تأثرا شديدا بالمثالية الالمانية فى كتاب « تاريخ النقد الفنى » (نيويورك ١٩٣٦) ص ٢٢٩ وما بعدها .

يحدث فى أحوال كثيرة ، آثر الذين كتبوا عنه أن يركزوا على أخطائه ، ونواحى القصور عنده ، وكثيراً ما فعل هذا أولئك الذين نهجوا نهجه ، دون أن يتدبروا ما أقدموا عليه ، لأنهم كانوا أكثر انشغالا بالبحث التجريبى الجديد ، منهم بتقدير فضل المفكرين السالفين . إن « النهج السسيولوجى » لتاريخ الفن والنقد الذى ينسب معظم الفضل (أو اللوم) فيه اليوم إلى الماركسيين ، ينبع من تين ، قد رما ينبع من ماركس وانجلز ، سواء بسواء . ولكن أدى اعتداله وتعدديته إلى جعل آرائه أقل روعة وبهاء من نظريات كثير من المتطرفين (١) .

ومن الحجج الأساسية التى سيقت ضد نظرية تين ، فى عصره ، أنه أغفل أهمية الشخصية الفردية ، وأن عبقرية الفنان تلاشت عن الأنظار ، باختزاله الفن إلى عوامل اجتماعية وبيئية (٢) . ووجه الفوطبيعيون (فاسفة ما فوق الطبيعة) نفس الاتهام ضد كل تطورية ثقافية ، وكل المحاولات العلمية فى الجماليات . وبلغ الاتهام أشد التطرف فى محاولة إبراز أن الفن يعود كله إلى العبقرية الفردية الملهمة من عند الله . ولكن للاتهام ما يبرره إلى حد ما فى حالة تين . فإنه فى توكيده على الجوانب الاجتماعية أغفل الفرد نوعاً ما ، فعلا ، ولكن النظريات التى جاءت بعده حاولت أن تعالج الاثنين علاجاً منصفاً ، على أساس علمى ، فهى تعترف بالجوانب الفريدة فى الفنان الفرد ، قدرما تعترف بالنواحى التى يشترك فيهامع الجماعة التى يعيش فيها ، حيث أن هذه الجوانب « الفريدة » نفسها تتأثر بالعوامل الاجتماعية والبيئية ، واعترف تين ، إلى حد ما ، بأهمية عظماء الفنانين والفروق الدقيقة بين

---

(١) اذا اردت خلاصة وافية منصفة لاثر تين ، انظر شولوم . ج . كاهن Science and Aesthetic Judgment A Study in Taine's Critical Method (لندن ١٩٥٣) وخاصة الفصل ١٤ « ماذا ورثنا عن تين » .

(٢) انظر هـ . أ . نيدهام فى «Le Développement de l'Esthetique Sociologique» باريس ١٩٢٦ ص ٢١٩ حيث استشهد بما قاله ب . روسللو ، وج بارزيللوتى ، و س بلادان فى نقد تين .

أساليبهم . ولكن الحاجة الرئيسية فى زمانه كانت إلى المزيد من العناية بالعمليات الاجتماعية والثقافية الكبرى . أما دور العبقرية الفردية ، فقد كان الفنانون والفلاسفة الرومانتيكيون يبالغون فى تأكيد أهميته زمناً طويلا .

أما تحليلات تين لأساليب التصوير فقد طغت عليها منذ ذلك الوقت التحليلات الأكثر دقة وتفصيلا فى الأسلوب المفعم بالحيوية فى « علم الفن » الألمانى ، كما هو ظاهر فى أعمال فدلر وريجل وولفلن ، كذلك أبطلت الأبحاث الأخيرة فى الأنثروبولوجيا وعلم الاجتماع ، إلى حد كبير نظرياته فى (علم النفس) السلالى والقومى ، والحق أن هذا هو أسلوب العلم ، ولكنه يجب ألا ينطوى على الافراط فى الاقلال من شأن الرواد . فقد كان تين رائداً فى استخدام المنهج العلمى الطبيعى فى هذين المجالين كليهما ، ثم إنه ليستحق من الفضل والتقدير لبدئه الحركة العلمية فى الجماليات ، أكثر كثيراً من فخنر الذى لم يظهر مؤلفه الرئيسى إلا فى ١٨٧٦ [1] ، وكان منهج تين أوسع كثيراً ، وأقرب إلى الاجتماع والتاريخ ، على حين أن منهج فخنر كان إلى حد كبير يركز على الذوق الفردى ، وهو محاولة سابقة لأوانها فى التقدير الكمى. وحمل أصحاب النظريات الماركسية على تين بشدة باعتباره انتقائياً سطحياً بسبب تعدديته ، وقالوا بأنه لم يؤكد تأكيداً كافياً على العامل الاقتصادى الاجتماعى .

إن تعددية تين فى التفسير السببى تعددية حديثة من حيث أنها تتجنب الأنماط ذات الاتجاه الواحد الأشد صرامة فى الحتمية التاريخية . فهى تبين مدى واسعاً من العوامل المتنوعة : مادية وبيولوجية ، وسيكولوجية واجتماعية وثقافية . وتجيز تفاعلها بطرق شتى ، مع قدر متفاوت من القوة النسبية فى أزمان مختلفة . وبذلك تتجنب الخطأ الذى ارتكبه كثير من الفلاسفة وهو أنهم نسبوا مجرى التاريخ كلية ، أو أساساً ، إلى عامل واحد أو قانون

(١) انظر Listowell فى كتاب «A Critical History of Modern Aesthetics» (لندن ١٩٣٣) ص ١٠٩ ولكن جلبرت وكوهن يقران « بأن الكتاب الذى يعتبر بداية العلم الجديد هو كتاب فخنر Fechner « المدرسة الاولى فى علم الجمال » .

مزعوم . كما تتجنب تعددية تين المنهج البالغ التبسيط الذى لا يزال شائعاً بين المؤرخين ، وهو نسبة كل الابداعات إلى الفنان الفرد ، مضافاً إليه أثر أسلافه المباشرين على نفس الفن بعينه . إن تين لا يقدم قانوناً بسيطاً واحداً . وهو فى نفس الوقت ، يتفادى خطأ الغير ، وهو أكثر شيوعاً اليوم ، ألا وهو التهرب من كل مشكلة السببية التاريخية برمتها ، وبذلك يلمح إلى « لا حتمية كاملة متشككة » فمن رأى تين أن لكن الأحداث أسبابها . وليست الأنماط العامة للأسباب غير محدودة العدد ، بل يمكن تصنيفها فى بضع مجموعات رئيسية ، كل منها قابلة للاستقصاء المتخصص . وتفاعلها متباين فى مختلف الحقب والثقافات ، ولكنه ليس متبايناً تبايناً كاملا إلى الحد الذى يحول دون كل تعميم علمى .

وتداخلت حياة تين (١٨٢٨ — ١٨٩٣) مع حياة ملتس ، وليبل ، ودارون ، وسبنسر وهكسلى ، وماركس ، وانجلز. وكتب عنه إميل زولا (١٨٤٠ — ١٩٠٢) فى احترام وتبجيل ، واعترف بأثره ، وطبق منهج تين الاجتماعى فى تصوير شخصيات خيالية تأثرت بوسطها الاجتماعى . وقرأ تين فى شبابه فى لهف وشغف هيجل الذى أهاج فيه نظرة فلسفية تاريخية للأشياء . وكان يقال عنه إنه هيجيلى « أساساً (١) » . ولكنه ، مثل ماركس ، سرعان ما شب عن الطوق ، وتخلص من أثر هيجل (٢) .

---

(١) R. Wellek فى مقال « نظرية الادب والنقد عند ابيوليت تين » فى مجلة « النقد » (شتاء ١٩٥٩) ص ١١ كذلك قال عنه بليخانوف « انه مثالى فى نظرته الى التاريخ » لانه قال « ان التاريخ مسألة سيكولوجية » (بحوث فى تاريخ المادية) لندن ١٩٢٤ ص ٢٢٥ . وهذا يتجاهل حقيقة ان علم النفس فى حد ذاته يمكن ان ينظر اليه بطريقة مادية ، وان تين نظر اليه هكذا فى مؤلفاته الناضجة ، كما يتجاهل الاساس النفسانى للسلوك الاجتماعى الاقتصادى • ووجه النقد الى بليخانوف ماركسيون آخرون لاقلاله من قدر العوامل النفسانية فى البيئة (التى يعيش فيها الانسان) وكان تين من اشياع الفلسفة التجريبية أو الوضعية أكثر منه من انصار المادية « انا قليل الايمان بالفلسفة المادية الى حد ان العالم المادى فى نظرى ليس الا مظهرا » اقتبسها ولك ص ٩ .

(٢) انظر شولوم ج. كاهن ص ٢٤ وما بعدها ، و ٢٢٢ — « كان لتين تحفظات شديدة عندما قرا المفكر الالمانى لاول مرة » وكان فى جوهره اكثر اتفاقا مع سبينوزا . =

وتقوم مؤلفاته الناضجة على فلسفة المذهب الطبيعى والتجريبية ، مع أثر يسير من المثالية الميتافيزيقية أو الثنائية . ونظريته فى السببية طبيعية ، إذا قوبل بينها وبين النظريات الفوطبيعية منذ عهد أفلاطون، فى كونها لا تستند إلى الالهام الإلهى أو إلى عقل أو إرادة كونية، لتفسير أحداث الفن. إن تين معنى بالأسباب والنتائج الطبيعية المدركة بالحواس ، والتى هى فى متناول الدراسة التجريبية عن طريق العلم ، وهو مثل سبنسر لا يتأمل فى العلل الأولى والواقع النهائى ورغم أنه يدرج أنماط الأسباب التى جاء بها فى ثلاث مجموعات رئيسية ، فإن كلا منها تضم عديداً من المتنوعات المتباينة .

٢ ــ التنوع والاختيار البيئى فى الفن ، المناخ السيكولوجى

لم يتأثر تين تأثراً مباشر بأوجست كونت أو سبنسر أو دارون ، ولكن الفلسفة الوضعية و « الداروينية الاجتماعية » كانتا ذائعتين ، فنفذتا إلى كتاباته. فنى أولى كتاباته ، نعنى المقدمة (١) الهامة لكتابه « تاريخ الأدب الانجليزى » . حيث صيغت أفكاره الأساسية فى إيجاز ، كانت ثمة إشارة إلى كتاب دارون « أصل الأنواع » . وأعقب هذه واحدة من المقارنات الكثيرة التى عقدها بين الحياة العضوية والخلق القومى ، وأعلن أن كليهما يتأثر بالبيئة فى تنشئة الحاجيات والأنشطة والعادات والاستعدادات المعينة . وفى « محاضراته عن الفن » (٢) سار قدماً ليطبق مبدأ الاختيار الطبيعى على الفنون ، وقال

ـ وفى ٢٥ فبراير ١٨٥٢ ، كان قد تحرر تماما من اوهامه بالنسبة لهيجل . وكتب تين حينئذ « واسفاه لقد تبدد وهم آخر » . ويبدو ان تين اخذ عن سبينوزا الامل فى المواءمة بين العلم الوصفى وبين تسلسل القيم ، اى المواءمة بين النشاط المادى والنشاط العقلى .

(١) ص ١٨ ــ نشرت «المقدمة» اولا فى مقال بعنوان «التاريخ : حاضره ومستقبله» فى ديسمبر ١٨٦٣ اما « التاريخ » نفسه فقد نشر اساسا فى ١٨٦٣/١٨٦٤ .

(٢) ترجمة J. Durand (نيويورك ١٨٧٥) فى مجلدين ، ويحتوى على « فلسفة الفن » وسلسلة اخرى من الابحاث .

بأن درجة الحرارة والظروف الطبيعية تقوم « بالاختيار بين أنواع مختلفة من الأشجار فتسمح لبعضها بالتكاثر ، وتستبعد أنواعاً أخرى ، وهى تعمل « وفق الاختيار الطبيعى ... وهو قانون صالح للتطبيق فى الحالات المعنوية والمادية ، فى التاريخ وفى علمى النبات والحيوان ، فى العبقرية والخلق، وفى النبات والحيوان ، سواء بسواء » . وهذا القانون يعمل عن طريق « حرارة معنوية » تتألف من الحالات العامة للأفكار والعادات وتسمى أحياناً « روح العصر » التى تنتقى من بين أنواع مختلفة موهوبة ، وتسمح فقط لهذا النوع أو ذاك بالنمو ، إلى حد الاستبعاد الكامل بشكل أو بآخر لسائر الأنواع . وقانون الاختيار الطبيعى لا يصنع فنانين لأن الموهبة والعبقرية هما مثل البذور . فمن المحتمل أن ينتج بلد ما فى مختلف الأوقات ، نفس العدد ، تقريباً ، من المواهب الكافية ، ولكن نسبة مختلفة من هذه وتشكيلات متنوعة منها هى التى ستنمو ، تبعاً للبيئة النفسانية السائدة .

وإلى جانب هذه الداروينية الثقافية وجد تين – كما فعل سبنسر – مجالا لمبدأ لامارك ، فإن خلق الإنسان المتكيف مع ظروفه ، يصبح أكثر ثباتاً واستقراراً بنسبة ما يحدثه فيه الانطباع الخارجى بالتكرارات المتعددة ، وينتقل إلى ذريته عن طريق سلالة أقدم . وإن خلق الشعب فى أية لحظة إن هو إلا « تلخيص لكل أعماله وأحاسيسه السابقة . » (١)

ولم يهتم تين كثيراً بالمسألة التى أثارها سبنسر ، فيما إذا كان تاريخ الفن فى جملته عملية تعقيد متزايد . وعنى عناية أكبر كثيراً بنشوء الأساليب القومية أو الوطنية . والجماعات المنتجة للفن . ولكنه شرح معنى « التحفة الفنية » وفق الأسس التى وضعها سبنسر إلى حد ما ، « هى تلك التى تلاقى فيها أعظم قوة أكبر قدر من النمو » (٢) . ولم يحاول تين – كما حاول كثير من أصحاب نظريات التطور – أن يضع تعاقباً عاماً شاملا للمراحل فى الفن جملة وتركز

(١) « تاريخ الادب الانجليزى » ص ١٨ .
(٢) « المثل الاعلى فى الفن » ص ٣٥٣ فى « محاضرات فى الفن » المجلد الاول .

اهتمامه عادة فى نشأة مدارس فنية معينة ، ورأى أنها تتبع مبادىء تطورية . وأكد أن فى كل منها دورة متكررة لمراحل قصيرة ، من البدائية حتى الناضجة إلى المتدهورة . وحاول أن يبرز أنه فى الفن الأغريقى والهولندى والإيطالى والانجليزى ، نشأت أساليب متميزة ، نشأ كل منها عن طابع متميز .

ويدل إدراك تين للتاريخ على الأغلب على أساس مجموعات عرقية أو قومية مختلفة بعضها عن بعض ، ولكل منها طابع نفسانى متميز ، يدل على أن نظريته كانت متعددة الجوانب أكثر مما كانت النظرية الماركسية. وفى تركيزه على النمط الدورى فى تاريخ الفن على الطابع المتميز المستمر فى كل حضارة قومية ، بدأ تين مساراً فكرياً قدر لسبنجلر أن يسوقه إلى أقصاه فى القرن العشرين . ومهما يكن من أمر ، فإن رواية تين لم يكن فيها شىء مما تضمنته فلسفة سبنجلر من « حيوية » خفية وصوفية ، أو « حتمية » متأصلة أحدية صارمة . وبالغ تين وسبنجلر كلاهما فى تبسيط تفسيرهما للثقافات العرقية المتعددة ؛ وبالغا فى تقدير ثبات الطابع الذى يتميز به شعب ما ، وكذا للفوارق الثقافية بين الشعوب ، واستخف كلاهما بمدى النمو الثقافى التراكمى من شعب إلى شعب ومن حضارة إلى أخرى .

وعندما شرع تين فى تفسير لماذا أبدعت مختلف الشعوب ألواناً متباينة من الفن ، غير معتمد فى ذلك على مفهوم قوة روحية باطنة ، انساق إلى البحث أساساً فى بيئة الفن عن عوامل فاصلة أو متحكمة . وهنا كان لزاماً عليه أن يفتش عن الأحوال التى اختلفت ، اختلافاً بيناً ، من شعب إلى شعب ، والتى يمكن أن تكون متصلة اتصالا سببياً بتوع الفن الذى أنتجه كل شعب ، وبدأ بدراسة أساليب الفن القومية ، وتتبعها إلى ماضيها بحثاً عن أسبابها ، فاهتدى إلى سبب مباشر شامل يكمن فى السيكولوجية المتميزة أو الطابع المحرك المسيطر فى كل شعب . وقد تنوعت أوصاف هذا السبب فنعت بأنه « الموهبة الأولى — أم المواهب » أو « الحرارة المعنوية » أو « نهج معين للانطباعات والعمليات الداخلية » ، أو « مصدر الأفكار والعواطف ونموها

وطاقتها وارتباطها » . إنه يعمل ليهيىء البيئة السيكولوجية التى يمكن أن تكون ملائمة للانتاج فى فن واحد ، وأسلوب واحد من الفن ، دون غيره من الفنون والأساليب . ويعبر عنه كل شعب بطريقة ملموسة فى تمثيلات بصرية أو أدبية لشخصيات خيالية ، مثل اللاعب الرياضى الإغريقى أو مثل دون كيشوت أو فاوست .

إن ما يسميه تين « حرارة معنوية » يشبه إلى حد ما ، ما يسميه الماركسيون « أيديولوجية » وكذلك تشير المفاهيم الحديثة « نمط الثقافة » « نظام القيمة » إلى ظواهر مماثلة . على أن مفهوم تين هو أكثر اهتماماً بالجنس أو السلالة وبالقومية (١) ، منه بالحالة الاجتماعية الاقتصادية .

٣ ـ الجنس ، البيئة ، الأوان

ما الذى ينتج مثل هذا « المناخ » المعنوى أو السيكولوجى ؟ إنه يعزى إلى ثلاثة عوامل متفاعلة بعضها مع بعض : الجنس (العرق) ، الوسط ، المرحلة أو الأوان . وكل منها طائفة من العوامل متغايرة الخواص ، أكثر منه عامل واحد ، وصنفت بشكل تقريبى تحت هذه الأسماء الثلاثة ، ولكنها تتشابك وتتداخل . إن المناخ السيكولوجى برمته هو بمثابة جزء من بيئة الفن ، ولكن له محدداته البيئية أيضاً . أما « الأوان » فليس عاملا متميزاً أو طائفة من العوامل ، ولكنه علم على الطريقة المعينة التى تنظم وتعرض سائر العوامل نفسها فى أى وقت معين بذاته ، ومن ثم تحدث أثراً مميزاً مؤقتاً (٢) . والواقع أنه توجد فقط طائفتان من العوامل يمكن أن نسميهما

---

(١) ان الطابع القومى وعلاقته بالفن والذوق قديما وحديثا موضوع تناوله كثيرون ، وعلى الاخص فرنسوا اوجييه Ogier فى كتابه « مقدمة عن صور وصيدا » «Preface to Tyre and Sydon» ١٦٢٨ . انظر ما اقتبسه ب.هـ كلارك فى « النظريات الاوربية فى الدراما » (نيويورك ١٩٤٧) ص ١١٧ ـ .

(٢) سبق تين فى فكرة تأثر الموهبة الفنية بما يحيط بها وبالحقبة التى ظهرت فيها The Abbé Dubos ومدام دى ستايل ، وستندال . » واكد هردر ، وف كوزان ،

اليوم « الوراثة » و « البيئة » . أما أهمية مفهوم « الأوان » ، فهي تنحصر في جذب الانتباه إلى مضاميهما وأشكالهما ونزعاتهما الدائبة على التغير ، وخاصة في حالة البيئات الثقافية .

وفي أي زمان ومكان ، سوف تظهر حصيلة العوامل الفعالة القائمة ، طبيعة متميزة معينة وصورة عابرة . وتلك مرحلة في التاريخ ، ترى وكأنها غير محددة الطول والمجال . وقد تكون فترة قصيرة الأمد تتميز بأحداث بارزة في فن واحد بعينه مثل « المأساة الفرنسية أيام كورناى » بالمقابلة بينها وبين المأساة أيام فولتير . وقد تنتظم قرناً أو أكثر مثل العصور الوسطى حيث راحت فكرة سائدة تسيطر على كل نواحي الفكر والعمل : بل ورغم أن البيئة المادية والثقافية تظل ثابتة غير متغيرة اجمالا ، فإن الموقف يكون مختلفاً في الفترة السابقة على عمل أى فنان عظيم ، وكذا في الفترة التالية له مباشرة . وبعد ذلك مباشرة ، يكون هذا العمل جزءاً من مجموع التقليد المتراكم الذي يشكل فناناً في الجيل التالي : « فأحد الفنانين هو البشير أو السلف ، والثاني هو العقب أو الخلف ، وليس لدى الأول نموذج أو مثال ، ولكن الثاني لديه نموذج ، ويرى الأول الأشياء وجهاً لوجه ، ولكن الثاني يراها من خلال الأول . وبالمثل تتأثر أية حقبة كبرى في التاريخ بالحقبة السابقة . إن الأوان هو « القوة الدافعة المكتسبة » في التاريخ . إنه علم على حقيقة أن الجنس والبيئة يعملان في وقت واحد لا على صحيفة بيضاء ، ولكن على أرض انطبعت عليها العلامات بالفعل . وحسبما يسلك الإنسان

= وجيزو ، هالام ، وسيسموندى وجوفروى ـ اكدوا دور البيئة المادية في التاريخ السياسي والادبي . واكد النقاد الرومانسيون على اثر البيئة الاجتماعية في الفن . ومن هؤلاء دى بونال Reflections Critiques sur le Beau Moral (١٨٠٧) وج .، ب . دى بارانت Tableau de la Litérature Française (١٨٠٩) واعلن هذا الاخير ان « الادب تعبير عن المجتمع » وانه ينسجم دائما مع طبيعة المجتمع او كما قال ميشيليه « كما يكون المجتمع يكون الفن » . ووسع تين هذا المنهج السسيولوجى الى نظرية أكثر منهجية واكثر تعميما عن تكوين الفن .

سبيله فى الأرض ، فى أية فترة أو أخرى ، فإن أثره يكون مختلفاً ، وهذا يؤدى إلى أن تكون النتيجة كلها مختلفة .

وبمفهوم «الأوان» هذا ، وجه تين الأنظار إلى حقيقة أن البيئة الثقافية التى تبدو مستقرة ثابتة نسبياً ، قد تتغير تغيراً جذرياً من سنة إلى سنة ومن يوم إلى يوم ، بالنسبة لتأثيرها على الفن . وقد تكون الأمزجة والأساليب والاتجاهات الاجتماعية قصيرة الأجل ، ولكنها قوية طيلة بقائها . وبهذا المفهوم حاول تين أن يبلغ نفس الفراسة التاريخية التى عبر عنها ماركس وانجلز بلغة الجدل . وهى أن مغزى أى حادث أو إنتاج ، وأية سمة فردية أو اجتماعية لا يمكن إدراكه إدراكاً تاماً ، بعيداً عن نسيجها التاريخى ، وبالمثل فإن قيمة أى عمل فنى : من حيث أنه عظيم أو تافه ، ليست نظاماً ثابتاً يسمو فوق تيارات التاريخ المتغيرة ، ولكنها شىء يمكن تقديره ، بالنسبة (أ) لوضعه المعاصر ، والمنتفعين به ، ولما سبقه ولما لحقه ، وماذا حققه فى زمنه ، (ب) ولوضعنا الحاضر بقدر نفكر فى الإفادة منه أو التمتع به .

إن ما سماه تين « الأوان » أو « الفترة التى تتميز بأحداث بارزة » قريب مما أسماه فلاسفة آخرون Zeitgeist أى « روح العصر » . وكثيراً ما يستخدم هذا الاصطلاح قصداً أكثر مما ينبغى ،ويؤخذ حرفياً على أنه يدل على وجود حقيقى بالمعنى الفوطبيعى (الخارق للطبيعة) ، أو مرحلة فى تفتح عقل كونى . إن تحرر تين من الميتافيزيقية الهيجيلية واضح فى تجريبيته الدقيقة فى هذه النقطة . فهو لم يزعم « لروح العصر » أو « للحرارة المعنوية » واقعاً أكثر مما يمكن أن يلحظ فى أعمال البشر وتعبيراتهم فى الفن وفى نواح أخرى . وبمفهوم « الأوان » كذلك ، وجه تين الأنظار إلى ما فى العملية التاريخية من تنوع فى السرعة والقوة الدافعة والحركة الدينامية ، مما يؤثر فى كل تغيير متعاقب ، فليست « روح العصر » شيئاً ثابتاً أو حالة جامدة .

إن تركيز تين على التشكيل المؤقت بين العوامل السببية فى أى وقت

بعينه ، إنما هو إضافة قيمة للمنهجية التاريخية . فهو يدل على خط للبحث لا غنى عنه في أية محاولة لتفسير أية حادثة أو عملية معقدة : وقد يبدو اليوم أنه واضح نوعاً ما ، ولكنه لم يكن كذلك أيام تين . فنحن نرى اليوم مثلا أن ما يبدو للآباء والغرباء أنه بيئة عائلية ثابتة ، قد يختلف اختلافاً جذرياً في عين الولد الثاني عما كان في عين الولد الأول ، لا لشيء إلا لمجرد أنه الولد الثاني ، بكل ما ينطوي عليه من فارق . من وجهة نظره ، ونرى أي مدى الإمكانات لدى الفنان الذي يتبع جوتو أو بالسترينا تختلف عما كان لدى جوتو أو بالسترينا . إنهما فتحا طرقاً يمكن السير فيها قدماً ولكنهما أغلقا طرقاً أخرى . وإذا صنع المرء ما صنعا ، مهما كان مستقلا عنهما ، فإنه يعتبر اليوم مجرد تقليد أو محاكاة ، يقارن مقارنة غير ملائمة بالعمل الرائد الأول . إن جوتو أغلق بابين بصفة جزئية مؤقتة ، أعني أنه جعل من الصعب لبعض الوقت بلوغ العظمة في أي من الاتجاهين التاليين : (أ) الطراز البيزنطي الذي ساعد على جعله بالياً عتيقاً ، و (ب) طراز جوتو نفسه الذي لا يستطيع إنسان أن يكرره بكل دقة ، وإلا كان مقلداً . ووجد ماساتشو بابا ثالثاً ، فبعد تيتيان وبيتهوفن كان من العسير على الفنان الشاب أن يجد سبيلا جديداً إلى العظمة ، ومهما كان على كره منه ، فإنه كان لزاماً عليه أن يتبعهما من بعض الوجوه ، لا لشيء إلا لأنهما قطعا شوطاً بعيداً في الطريق الذي كان ميسوراً في أيامهما ، فإذا حاول أقصى الجهد في تجنب أثرهما ، فلربما انساق إلى تفاهات أو طرق مسدودة أو مبالغات متكلفة .

وما الذي يحدث هذا « الأوان » التاريخي ؟ يقول تين انه ينتج عن التفاعل السابق المشترك بين الجنس والبيئة ، وبين الطابع القومي الفطري والظروف المحيطة . ولذا يجدر تحليل كل من هذه إلى عناصره .

٤ ــ الجنس والوراثة من حيث علاقتهما بالثقافة

تعرضت فكرة تين عن الجنس للهجوم ، حيث اتهمت بأنها أدت

إلى الأيديولوجية النازية التى سبقت الحرب العظمى الثانية (١) . وهذا اتهام جائر ، لأن فكرة تين خالية من أسوأ سمات هذه الأيديولوجية ، ألا وهى الاعتقاد بأن جنساً ما أسمى بالفطرة من سائر الأجناس ، وأن له الحق فى حكم الآخرين بالقوة . وكان رد الفعل بعد الحرب قوياً ضد «العنصرية» إلى درجة أن أى توكيد على هذا المصطلح فى فلسفة التاريخ يبدو الآن بالياً وخطيراً . ولكن هناك فى فكرة تين عن الجنس ما تجدر المحافظة عليه تحت اسم أو آخر .

والمهم فى الأمر هو التمييز بين العناصر الصحيحة والبالية أو التفريق بين الغث والثمين . ويقول تين «إن ما نطلق عليه الجنس هو الميول الوراثية المتأصلة التى يأتى بها الإنسان معه إلى العالم ، والتى تتحد عادة مع الفوارق الملحوظة فى مزاج الجسم وبنيانه» . وإلى هذا الحد فالكلام جميل ولكن تين يستطرد من هذا إلى نظرية متطرفة باطلة يتعذر الدفاع عنها ، هى نظرية «استمرار الجنس» . فهو يقول بأن جنساً مثل الجنس الآرى القديم عاش لمدة ثلاثين قرناً فى كل مناخ ، من نهر الكنج إلى جزائر الهبريدز فى شمال الأطلسى غرب اسكتلندة ، ومر بكل مرحلة من مراحل الحضارة والانقلاب ، «يظهر رغم ذلك فى لغاته ودياناته وآدابه وفلسفاته ، وحدة الدم والفكر اللذين يربطان حتى اليوم الفروع التى نبتت منه بعضها إلى بعض . ومهما اختلفوا فإن أصلهم أو نسبهم لن يزول أو يمحى ... فلقد بقى ما كان فى النموذج الأصلى من صفات مميزة» . إن هذا البيان يتجاوز الدليل ، وهو لا يلقى قبولا اليوم .

إن السمات التى أدرجها تين تحت عنوان «الجنس» تشمل كثيراً مما يمكن اليوم تصنيفه على أنه ثقافى ، لاوراثى ، وفى علاجه للفن الهولندى بدأ بما اعتبره مميزات مشتركة للعنصر الجرمانى ، بوصفه مناقضاً للعنصر اللاتينى . وبعض هذه المميزات جثمانية . ولا ريب فى أنها وراثية ، مثل البشرة البيضاء ،

(١) انظر دفاع ولك Wellek من تين فى هذا الصدد ، «العرق عند تين لا يعدو أن يكون عبقرية الأمة» .

والعيون الزرقاء والشعر الأشقر والأجسام الضخمة والقسمات غير المنتظمة ، بيد أنها لاتتوفر فى كل الهولنديين والألمان . ويبالغ تين فى تشابه الأفراد فى جنس معين أو قومية بعينها . وبعض السمات التى يذكرها يمكن اليوم تصنيفها على أنها ثقافية بأسرها أو فى جزء منها ، حتى ولو كانت مبنية على ميول أو استعدادات فطرية مثل . « الشهية النهمة للحم والشراب » مع « بلادة الانطباعات ، والحركات وخمولها » . ويشير إلى أن المناخ البارد الرطب يساعد على وجودها . ويقول عن السكسون فى تتبعه لمصادر الأدب الانجليزى « إن الأجسام البيضاء الضخمة ، وهدوء الطبع ، والعيون الزرقاء الشرسة والشعر الأصفر الضارب إلى الحمرة ، والمعدة التواقة إلى الطعام ، الممتلئة باللحم والجبن ، والتى تدفئها المشروبات القوية ، والمزاج البارد والبطء أو التأنى فى الحب ، وملازمة البيت واللهف على السكر الفاضح — هذه كلها هى المعالم التى يحتفظ بها فى الجنس حتى اليوم التحدر السلالى ، وهذه هى ما اكتشفه المؤرخون الرومان فى بلدهم السابق » .

وفى مثل هذا الثبت من السمات « السلالية » (١) لا يرى تين حاجة إلى التمييز الواضح بين ما هو فطرى منها وما هو مكتسب ، لأنه وهو من مشايعى نظرية لامارك يفترض أنه يمكن انتقال هذا وذاك كليهما ، انتقالا عضوياً ، أما اليوم ، بطبيعة الحال ، فإن أى مؤرخ علمى (يستخدم أسلوب البحث العلمى) لابد أن يصر على هذا التمييز ، ولن يدرج تحت اسم « سلالى » أى شىء يتأثر تأثراً قوياً بالثقافة ، مثل عادات الأكل . كما أنه لن يقفز عرضاً وفى غير مبالاة ، من السمات « السلالية » إلى السمات « القومية » وكأنه ليس ثمة فروق بينهما ، فالأولى — أى السلالية ، توصف الآن ، قدر الإمكان ، بأنها انتقال فطرى تكوينى ، أما الثانية — أى القومية — فإنها فى جوهرها سياسية واجتماعية ، حتى عندما تتوافق إلى حد ما مع تجمعات سلالية .

إن معظم الاختصاصيين فى علم الوراثة والأنثروبولوجيا يرفضون اليوم

(١) « تاريخ الادب الانجليزى » المجلد الاول ، ص ٤١ .

فكرة وجود علاقة ذات دلالة بين الجنس البيولوجى والسمات الفنية أو غيرها من السمات الثقافية. إن أية فوارق ثقافية يمكن ملاحظتها بين التجمعات السلالية، تنسب عادة إلى البيئة ، لا الوارثة . وتؤيد الشواهد التجريبية هذا الاتجاه إلى حد ما ، لتبين أن ثمة فارقاً يسيراً بين الأجناس من حيث الميل الفطرى لسمات وانجازات ثقافية مميزة ، وكذلك لتثبت أن هناك فارقاً أكبر من هذا بين أفراد الجنس الواحد نفسه ولكن الدليل ليس حاسما ، فلم يجر من التجارب المضبوطة سوى الشىء اليسير .

إن الاتجاه الراهن إلى « الجنس » هو إلى حد ما ، ظاهرة من ظواهر « الأوان » فهو موجة من رد الفعل بعيداً عن مبالغة النازية فى التوكيد على الجنس ، ، وعن خرافة تفوق الجنس النوردى (الشعوب الجرمانية التى تقطن أوربا الشمالية) . ولعله بوصفه هذا قد نجح نجاحاً باهراً فى التأثير على المعتقدات العلمية . وإلى جانب الفوارق السلالية فى الشعر والبشرة ، لا يزال هناك احتمال وجود ميل عضوى طفيف ، على الأقل ، نحو أساليب معينة من التنمية الثقافية . ولا يعنى مثل هذا الافتراض بالضرورة تفوقاً أو انحطاطاً عاماً : فإن الاستعداد الموسيقى فى الفرد غالباً ما يقوم على فوارق فسيولوجية يمكن قياسها ، فى حدة السمع والذاكرة ، وقوة تصور الأصوات . وليس ثمة شىء مستحيل أساساً فى الفكرة القائلة بأن لمجموعات معينة من هذه الميول العضوية أصلا ، ارتباطاً يسيراً بالفوارق السلالية مع مراعاة التنوع الواسع بين الأفراد . ومهما يكن من شىء فإن مثل هذه الفكرة موضع تأمل دقيق فى الوقت الحاضر ، وليس هناك من الأدلة التجريبية ما يؤيدها ، إلا الشىء اليسير ، إن كان ثمة دليل قط . الواقع أن علماء البيولوجيا ، سوف يتفقون مع هكسلى اتفاقاً تاماً ، على أن « التطور الثقافى فى الإنسان بوصفه نوعاً بيولوجياً ، مستقل فى جوهره عن الفوارق التكوينية أو التطورية بين العشائر أو السلالات البشرية » (١) .

---

(١) فى كتاب « قضايا التطور » الذى نشره س . تاكس (شيكاغو ١٩٦٠)

وعلى الرغم من أن نظرية تين فى الميل السلالى نحو سمات ثقافية محدودة قد دحضت الآن ، فإن بعض الآراء التى أخرجها تحت مفهوم الجنس أصح وأصلح . وهى اليوم متضمنة فى المفهوم العام للوراثة دون إشارة خاصة للأجناس أو الأمم . فالوراثة والبيئة ، والميل الفطرى والتنشئة وعوامل النمو الباطنى والنمو الخارجى ، لا تزال معترفاً بها كلها تحت هذا الاسم أو ذاك ، على أنها النوعان الكبيران من المحددات الثقافية . ويركز مختلف رجال العلم على هذاأو ذاك . وحين كتب تين لم يكن معروفاً عن العلاقة بين العبقرية والوراثة إلا النزر اليسير (١) . ولكن رغم التقدم الهائل فى علم الوراثة منذ أيام مندل إلى الوقت الحاضر ، فإنه لم يتم شىء يذكر فى فصل الجينات والميول التى تحدد الاستعداد الفنى أو العقلى عن تأثير الثقافة . إن كل إنسان يعترف بأهميتها الحاسمة فى الفرد وفى بعض الأسرات . ويبدو أنه ليس لها ارتباط قط ، أو أن لها ارتباطاً طفيفاً ، بالسلالة أو الأمة ، بوصفهما هذا . إنها تنحدر فى خطوط تخترق لهذه التجمعات ، لتنتج أنماطاً وراثية معينة من الاستعداد وبنية الجسم والمزاج ، تتواتر فى أجناس مختلفة . ويمكن أن تعاون من حين إلى حين على إخراج عبقرى فى أى عرق . وليس ثمة أحد ينازع فى أهمية الوراثة فى الإنسان بوصفه نوعاً بيولوجياً فى مجموعة Homo sapien . إن ثقافته تتحدد أساساً ، بكل ما فيها من مواطن القوة والضعف ، عن طريق مواهبه العضوية .ولا ينازع أحد فى أنها عامل فى إخراج الفنان

= ص ٢٢٠ ، يعلق كليد كلوكهوهن على ذلك بقوله « يتفق كل علماء الانثروبولوجيا مع هكسلى اتفاقا تاما . وتأييدا لذلك انظر مارجريت ميد فى موضوع « المحددات الثقافية للسلوك » فى كتاب أ . رو ، وج .ج. سمسون « السلوك والتطور » (نيوهافن — كنكتيك) ١٩٥٨ ، ص ٤٥٨ .

(١) وبعد ذلك بزمن قصير كانت موضوع مزيد من الدراسة العلمية المستفيضة التى قام بها فرانسيس جولتون « العبقرية الوراثية . بحث قوانينها ونتائجها . » (١٨٦٩) ، وت . ريبوت « الوراثة : دراسة سيكولوجية فى ظواهرها واسبابها ونتائجها » (١٨٧٣) ، وتضمن الكتاب الاخير فصلا من الخيال الخلاق ، على انه يمكن انتقاله بالوراثة . واكد جولتون على فكرة ان الشخصية الفردية ليست اضافة خارقة للمادة الى الطبيعة ، ولكنها اختيار من الطبيعة عن طريق عمليات عادية .»

الفرد ، متخصصاً كان أو متعدد الجوانب ، سليما أو سقيما ، عاقلا أو مجنوناً . وإلى هذا الحد ، لا يزال ما أسماه تين « الجنس » جديراً بأن يعتبر أحد محددات التطور الفني .

٥ ـ البيئتان الطبيعية والثقافية

إن السبب الرئيسي الآخر في الطابع السيكولوجي ، ومن ثم في الانجاز الفني هو « الوسط milieu » الأشياء المحيطة أو البيئة . ويفرق تين بين ما نسميه الآن بيئة « طبيعية » وبيئة « ثقافية » : فيقول في « المقدمة » إن الإنسان محوط بالطبيعة وبرفاقه من البشر ، وإن الظروف الاجتماعية تعوق أو تثبت النزعات البداثية التي وضعت تحت رعايتها : « وكان للمناخ أحياناً أثره » . ولكن المناخ ليس كل شيء ، وكذلك عن أثر المشهد الطبيعي ، فهناك أيضاً سمات السطح (الطوبوغرافيا) وكمية الغذاء ، والمواد الخام ، ونسبة الأرض للماء ، والجبال والوديان ، وطرق السفر . والحق أن تأثير هذه العوامل الطبيعية على الثقافة بما فيها الفن هو اليوم حقيقة عامة لا ريب فيها ، وان أثرها في طرز العمارة وفي الكساء واضح بحيث لا يقبل الجدل .

أما الذي أثار معظم الاعتراض ، فهو محاولة تين الربط بين سمات معينة للأرض ، والمناخ وبين سمات معينة للتصوير ، ومثال ذلك توكيد فن التصوير في أوائل النهضة على الخط والضخامة ، بوصفه متصلا بالجو الضوء والريف الكثير التلال في إيطاليا. وكذا توكيد فن التصوير في فينيسيا والأراضي الوطيئة على استخدام الألوان استخداماً بارعاً ، بوصفه متصلا بالأضواء والألوان الفعلية في هذين الإقليمين المائيين ، وكان من اليسير اكتشاف أمثلة منافية لهذا الرأي أي أنواع متباينة من التصوير في نفس الإقليم ، وطرز متشابهة في بقاع وأجواء متباينة كل التباين [١] . وهنا أيضاً بلغ الهجوم

---

(١) يذكر جروس في كتابه « بدايات الفن » عدداً من مثل هذه الامثلة السلبية ص ١٤ .

على تين أقصاه ، ويكاد يكون من العسير على المرء أن ينكر أن قدراً من التأثير يحدث على هذا النحو ، ولا بد أن ينتج حتماً عن مجرد محاولة الإنسان أن يمثل المشاهد المرئية التي تحيط به تمثيلا دقيقاً ، مستعيناً في عمله هذا بتراكم المواد والأساليب الملائمة . ومن الخطأ أن يعتبر المرء أن هذا العامل هو العامل المحدد أو الوحيد . ولم يقع تين في هذا الخطأ ، وكثيراً ما أشار إلى أن أي عامل بمفرده قد ترجحه عوامل أخرى . وينبغي لأى تفسير ، أن تعتبر حصيلة العوامل الممكن معرفتها،على أنها قد تتجمع فى أية مرحلة تاريخية واحدة .

ورأى تين أن « الوسط » قد يكون أيضاً ، اجتماعياً ، وسيكولوجياً ، وفنياً ، فالأعمال الفنية السابقة تهيء جانباً من البيئة المتحضرة ، المادية وغير المادية ، فيتولد فيها فن جديد ، فإن الأعمال الفنية السابقة من بين أسبابه المحددة الحاسمة ، مباشرة ، بوصفها تسهم فى « الأحوال المعنوية » المحيطة . ومهما يكن من أمر ، فإنه بصفة عامة يعتبر أن أثر الوسط مضيق ومعوق سطحياً ، وأنه يفرض التوفيق والمواءمة ، أكثر من أن يوجه مسار الفن توجيهاً نشيطاً فعالا . فإن هذا المسار يوجهه أساساً الخلق الفطرى السلالى ، ولكن هذا الخلق السلالى ، كما رأينا ، لا يفصله تين فصلا حاداً عن الوسط الاجتماعى والسيكولوجى ، إلا فى كون الأول ينتقل حيثما ينتقل الشعب ، على حين أن الثانى قد يتغير تغيراً جذرياً فى حالة الهجرة أو الغزو .

وفضلا عن أثر العوامل الفنية السابقة ، فما هى العوامل الثقافية التى تؤثر فى بيئة الفن ، إن تين يدرج بين هذه العوامل الأحوال السياسية والاجتماعية ، مثال ذلك نتائج الغزو الآرى فى إحداث « الظلم الذى لا يحتمل ، وإخضاع الفرد ، وإشاعة اليأس التام، وفكرة أن العالم قد حلت به اللعنات » . وتلك هى الحالة السيكولوجية التى أدت إلى نمو الميتافيزيقا والأساطير ، « حتى أن الإنسان فى وهدة البؤس هذه ، وقد شعر بأن قلبه قد رق ولان ، تولدت

عنده فكرة نكران الذات والإحسان ، والحب الحنون ، والوداعة والتواضع ، والمحبة الأخوية — هناك (فى آسيا) حيث تسلط على الأذهان أن العالم لا ينطوى على شىء ذى قيمة وهنا (حول البحر المتوسط) حيث يعيش الناس فى رعاية الله . » كما أن للأوضاع والضغوط الطويلة الأمد — مثل الحرب الصليبية التى دامت ثمانية قرون ، التى شنها الأسبان ضد العرب ، آثارها على الخلق القومى ، كما أن للديموقراطية الانجليزية والفرنسية آثارهما . وبالمقارنة مع ماركس ، نجد أن تين يلمح إلى الأحداث والقوى الاجتماعية السياسية بصورة عابرة نوعاً ما ، لا على أنها محددات رئيسية ، كما أنه لا يعنى كثيراً بالصراعات الطبقية .

وفى تطبيق نظرية السببية الاجتماعية الاقتصادية على فنانين معينين ، وطرز وحقب معينة ، كان تين موجزاً نسبياً وانطباعياً . فقد تناولها بصورة إيحائية لها قيمتها ، فى فقرة عن النظم الاجتماعية اليونانية ، بدأها بقوله : إذا كان تكيف الفن مع الحياة قد كشف عن نفسه يوماً فى السمات المرئية فقد حدث هذا فى تاريخ النحت اليونانى » . كذلك يبدأ مقاله عن بلزاك بقوله : « كان بلزاك من رجال الأعمال ، وكان رجل أعمال مثقلا بالديون » ، وفى دراسته لفلورنسه فى القرن الخامس عشر ، ربط بين التغيرات الاجتماعية وبين المفاهيم المتغيرة والأوضاع الفكرية وأنماط الفن (١) . وربط بين الفن والأحوال السياسية فى المقابلة بين رومه القديمة وإيطاليا فى عصر النهضة ، وفى تحليل آثار الغزو النورمندى على الأدب الانجليزى ، ولقد طور كثير من المؤرخين الذين جاءوا فيما بعد ، كثيراً من إشارات تين الثاقبة فى هذه الموضوعات وتوسعوا فيها ، وإن لم يعترفوا بفضله عادة .

وكثيراً ما عمد تين إلى شىء من الإسهاب فى دراسته لشخصيات معينة من الفنانين ، ولكن هذا الاسهاب يرجع أساساً إلى رغبته فى إبراز علاقة أعمالهم

---

(١) « رحلة فى ايطاليا » المجلد الثانى — الكتاب الثالث ، الفصل الثانى .

بالخلق القومي والوسط ، سواء كانوا يونانيين أو انجليز أو هولنديين أو إيطاليين. ومن الصعب أن يتوقع المرء فى ١٨٦٤ دراسة تحليلية نفسية لوسط أسرة الفنان فى طفولته ، أو دراسة ما ورثه عن جنسه وتسلسل أسرته . على أن هذه المداخل إلى تعليل أسلوب الفنان ، تلك التى جذبت إلى حد كبير أنظار المؤرخين وكتاب التراجم الذين جاءوا فيما بعد ، إن هى إلا امتدادات منطقية لنظرية تين عن الجنس والوسط باعتبارهما عوامل مؤثرة . ولكل عامل حدوده ، باعتباره قاعدة للتفسير ، كما أن كلا منها ، بدوره ، بولغ فى التوكيد عليه ، أو الاقلال من شأنه مرة بعد أخرى ، والعرض الموجز الذى أورده تين لهذه العوامل غامض وسطحى ، بمقاييسنا العلمية ، ولم يكن له مناص من ذلك بسبب القدر اليسير من المعلومات المفصلة التى كانت متاحة فى أيامه . الحق أنه يستحق التقدير والاحترام لأنه أورد مسائل لا تزال دون حل ، ولا تزال تتعاظم أهميتها ، ومن أجل فروضه العامة التى لا تزال نافعة ، لا من أجل تطبيقاته المقتضبة لها .

٦ ـ الأساليب القومية وتفسيرها السببى

لقد تتبعنا تعليل تين إلى الوراء فى الزمن التاريخى ، من أعمال وأساليب الفن التى تشكل النتائج النهائية ، فى نطاق استقصاءاته وتحرياته ، إلى الأحوال السيكولوجية التى أنتجتها ، ثم إلى أسباب هذه الأحوال ـ أولا : « الأوان » باعتباره المجموعة المباشرة من الأسباب ، وثانياً : « الجنس والوسط » باعتبارهما الأثرين الأكثر دواماً ، أو مجريين للأحداث المؤدية إلى الماضى البعيد . وهو يعرضها عادة فى ترتيب مختلف : من الجنس والوسط والأوان إلى أساليب الفن الناتجة عنها . وهو يذكر نظريته أولا ، كما هو الحال فى مقدمة كتابه « تاريخ الأدب الانجليزى » ، وفى الصفحات التى صدر بها كل مجموعة من محاضراته عن الفنون البصرية ، الإيطالية والهولندية واليونانية .

وهكذا فإن وصف الأساليب والنماذج ، هو تطبيق وإيضاح للنظرية ، ولهذا مزاياه وأخطاره . وبقدر ما فى النظرية من صدق وما تلقى من ضوء ، فإنها تؤدى بصاحبها تين إلى ملاحظة سمات الفن التى تميز تمييزاً صادقاً الأسلوب القومى ، والاتجاهات العقلية والعاطفية وراءه . ولكن لا مفر من من أن يؤدى هذا المنهج أيضاً ، إلى توكيد سمات الفن التى تلتئم مع فكرته عن الخلق القومى ، ومن ثم يؤكد نظريته العامة . وأدى بنا المزيد من الدراسة إلى فكرة أبسط بكثير ومتسقة عن الفن والحضارة الإيطاليتين ، بمقارنتهما بفن وحضارة هولنده أو انجلترا (١) ، ولكن هذا لا يضعف نظرية تين العامة فى السببية ، بل إنه يدعو إلى مزيد من البحث المستفيض المتفتح فى المجالات التى أوحى بها ، أى فى السمات المحددة المميزة لأساليب الفن القومية وغيرها ، وعلاقتها بغيرها من سمات الجماعات التى أدهرت فيها .

وملاحظات تين على الأدب الانجليزى دقيقة فاحصة تنير الطريق . ولا تزال ملاحظاته على الفن الإيطالى والهولندى مثيرة ، وتتفق فى جملتها مع الآراء الراهنة فى الموضوع ، ولكنها موجزة عامة نسبياً . وهى ، كما كان مألوفاً فى عصره ، تؤكد على موضوع ما يمثله التصوير والنحت وعلى العبقرية العاطفية فيهما ، أكثر منها على الجوانب البشرية الصرفة فى التصميم والشكل والأسلوب . أما تركيز الاهتمام بالنقد والتاريخ على هذه الجوانب فلم يكن قد آن أوانه بعد . وكان تين سريع التأثر بجوانب الفن البصرى الشكلية أو « الرياضية » فى الفنون التمثيلية وكذا فى التصميم المعمارى ، وأدرك قيمة النسب المنتظمة والتكوين فى الخطوط والأحجام والألوان التى يتركب منها

---

(١) نقد أ . هنكين تين لمبالغته فى تبسيط فكرة المناخ العنصرى أو القومى للذوق « النقد العلمى » (باريس ١٨٨٨) ص ١١٦ . وقال بأن حضارة حديثة نشيطة مثل الحضارة الفرنسية فيها تنوع كبير فى الذوق . واضاف جروس أن معظم الاعمال الفنية العظيمة ، « لا تنسجم مع الذوق » السائد بل هى ضده (ص ١٥) . ويبدو الآن واضحا ان هناك عناصر كثيرة متباينة فى المناخ القومى للذوق ، وتميل المناخات المختلفة الى تشجيع انواع مختلفة من الفن والاحتفاظ بها .

العمل الفنى . ومن رأيه أن العمل الفنى المثالى يجب أن يشكل عدداً من عناصر منوعة « تلتقى » فى انسجام ، فيما سماه سبنسر « التعقيد » عن طريق التفاضل والتكامل . ولكن تركيزه ، فى وصف الفن وتقييمه معاً ، كان فى نطاق التقليد الكلاسيكى الجديد للمثالية الأخلاقية .

٧ ـ الأوضاع المتغيرة فى الوراثة والبيئة

لا تزال مفاهيم تين الثلاثة ، بعد تصحيحها وتوسيعها فى ضوء المعرفة الحديثة ، تقدم لنا أنفع نقطة بداية للتفسير التاريخى فى الفن وفى غيره من المجالات . ومن العسير أن نتصور أى نوع آخر من سبب أو تفسير طبيعى لا يمكن تضمينه فى واحد أو أكثر من هذه المفاهيم ، بعد أن أعيد تعريفها وتوسيع معناها . وهى من المرونة بحيث يمكن أن تشمل كل إضافات علم النفس والتحليل النفسى الحديثة ، لأن كل المحددات المعترف بها فيهما ، تتعلق بالوراثة والبيئة أو تفاعلاتهما المتغيرة . مثال ذلك أن فرويد وجه أنظارنا إلى أثر بيئة الأسرة القوى فى مرحلة الطفولة ، وأثر علاقة الطفل بأبويه وأخوته وأقربائه ، كما يقر أيضاً أهمية الميل الفطرى ، ذلك الذى يجعل طفلا ما يقاوم موقفاً لا يلائمه ، بينما يجعل طفلا آخر مضطرب الأعصاب .

ونظراً لأن تين قد غالى فى التأكيد على الناحيتين السلالية والقومية فى الوراثة ؛ فقد بالغ فى الإقلال من تأكيد نواحيهما الفردية والأسرية والمحلية . وبالمثل قلل من شأن النواحى المحلية فى البيئة ، مثل التأثيرات المباشرة للأسرة والجوار ، تلك التى تحرك فنان المستقبل فى طفولته المبكرة . إن العوامل الحاسمة التى تعمل على التغاير ليست هى الوراثة والبيئة بصفة عامة ، أو بالنسبة لجنس بأسره أو أمة بأسرها عبر العصور ، ولكنها فى الاختيار الفريد والترتيب الفريد للجينات والمؤثرات المحلية المؤقتة التى تنتج فرداً معيناً او عشيرة معينة فى زمان معين ومكان معين .

ومن هذه الناحية يمكن تطبيق مفهوم « الأوان » أو الوضع المؤقت ، على الوراثة وعلى البيئة سواء بسواء . وعن طريق الهجرة الانتقائية والغزو والتزاوج والتغيار الأحيائى أو غيرها من العوامل ، قد يتغير التركيب الوراثى للمجموعة الفرعية أو تسلسل الأسرة تغيراً جوهرياً ، مما يؤثر بالتالى على الأفراد الذين يخرجون إلى الوجود (١) ، ولم يواصل تين أبحاثه فى هذا الاتجاه ، ولم يدرك أهمية ما يمكن أن نسميه « الأوان » الوراثى أو التطورى .

٨ ـ مدخل علم النفس وعلم الاجتماع الى تاريخ الفن

واضح الآن أن بيان تين عن الوسط الاجتماعى ، لا يعنى عناية كافية بالعوامل الاقتصادية والصراعات الطبقية وتغير السيطرة على الثروة والسلطة . ولكن فكرة « الوسط » هذه ، من المرونة بحيث يمكن تطويرها فى هذه الاتجاهات ، إلى مدى معتدل . ومن جهة أخرى فإن المدخل السسيولوجى يمكن أن يفيد عادة من التحليل السيكولوجى على الأسس التى اقترحها تين ، ومن ثم يجب الجمع بين الاثنين بغية الوصول إلى أحسن النتائج .

وما هى العلاقة بين العوامل السيكولوجية وبين العوامل الاجتماعية الاقتصادية فى التاريخ ؟ لم يشرح ماركس ولا تين هذه العلاقة بوضوح . إنها تعتمد اعتماداً كبيراً على مفهوم المرء « لعلم النفس » ، الذى لم يكن قد صار علماً على أيام تين . ومع ذلك فعل تين الشىء الكثير ليسد الثغرة بين علم النفس الميتافيزيقى القديم ، وبين العلم التجريبى الجديد الذى يحمل هذا الاسم . فكما رأينا ساعد على وضعه فى إطار طبيعى تجريبى تطورى . وهذا هو نفس ما فعله فى الجماليات والدراسة العلمية للفنون ، الذى أطلق عليه الألمان فيما بعد « علم الفن Allgemeine Kunstwissenschaft » . وقال تين بأن أعمال الفن يجب أن تدرس كما يدرس علم النبات النباتات : فيجب

(١) انظر فى Anthropology Today الذى نشره كروبر ص ٧١٩ بحث Genetic Drift بقلم س . ل. واشبرن فى موضوع The Strategy of Physical Anthropology

أن تدرس طرز الفن ، الهولندى أو الإيطالى مثلا ، دراسة موضوعية ، كما تدرس أنواع الأشجار ، للكشف عن طبيعتها ونموها وتنوعها (١) . أما التقييم الشخصى أو التأمل اللاعقلانى فيجب تحاشيهما . واتخذ نفس الموقف تجاه علم النفس الاجتماعى ، أو علم النفس الشعبي ، محاولا الكشف عن السمات الموضوعية للثقافات السلالية والقومية ، بدلا من مجرد اطراء واحدة على أنها أسمى من الأخرى ، ونادى تين بتحليل الفنانين الأفذاذ باعتبارهم يمثلون روح المجموعة ، ولهم سمات مميزة يمكن ملاحظتها فى أعمالهم وحياتهم وفهم تين — مثل سبنسر وكونت — تاريخ الفن ، على أنه طور متكامل من أطوار التطور الثقافى ، لا سلسلة من المفاجآت المذهلة . وكانت كل نواحى الحضارة عنده مترابطة متغيرة بعضها مع بعض . حقاً أنه لم يتجنب التقييم كلية . وأحس بأن الحقيقة والقيمة ، والوصف والحكم ، يجب أن يلتئما نوعاً ما فى نهج ثابت من الفكر . ولكنه حاول ألا يخلط بين الاثنين ، وعالج التقييم أساساً فى كتاب مستقل : « المثل الأعلى فى الفن « The Ideal in Art » . وكان منهجه الأساسى وصفياً وتجريبياً .

وقد كان علم النفس التقليدى بوصفه « فلسفة العقل » يعالج على الأخص على أساس نظرية « الملكات » المزعومة — العقل والإرادة والاحساس والعاطفة — وعن طريق الاستبطان (فحص أفكار المرء ودوافعه ومشاعره) أساساً ، لا عن طريق الملاحظة وتفسير السلوك وكان يفهم إلى حد كبير على أساس العلاقة المفترضة بين « المسند إليه » الساكن و « المسند » ، أى بين الذات والعالم الخارجى . ولم تكن المسائل الرئيسية هى الوصف الواقعى ، بل الوصف الابستمولوجى Epistemology (القائم على نظرية المعرفة) ، واللاهوتى والأخلاقى : كيف تستطيع الذات المنعزلة معرفة العالم الخارجى ومعرفة الله ، كيف يكيف العقل نفسه مع الإيمان ويضبط النفس الدنيا . وكان علم النفس مبنياً عادة على ميتافيزيقا ثنائية أو مثالية حتى جاء هيوم

(٢) « فلسفة الفن » ص ٢٨ .

بالتحليل القائم على الشك ، أما المدخل القائم على فلسفة المذهب الطبيعي فكان انتهاجه نادراً حتى القرن التاسع عشر ، ولم يول العالم السيكولوجي إلا النزر اليسير من العناية لأمور الدنيا مثل الصراع من أجل الثروة والسلطة ، بل فكر على أساس نوع مجرد تعميمى من النفس الفردية تتعامل مع كون مجرد، وبمقتضى « الأساسيات » الأفلاطونية، لا على أساس تلك «العوارض» أمثال الميزات الفردية ، وطرائق التفكير الشعبية المتغيرة والتفاعلات مع المناخ ومع مصادر الغذاء .

وليس ثمة ما يدعو إلى الدهشة إذن ، فى أن كونت وماركس وغيرهما من أصحاب النظريات الاجتماعية لم يجدوا عوناً من علم النفس فى زمانهم : اللهم إلا اتصالا واهناً بين ما ظن أنه ، « أسباب سيكولوجية » فى التاريخ ، ووقائع التاريخ الاجتماعى والثقافى الملموسة . ولا عجب فى أن بليخانوف اتهم تين أنه من أشياع الفلسفة المثالية ، لقوله بأن « التاريخ إحدى مسائل علم النفس »(١) . لقد اتفق مع تين على أنه يجب تفسير الجانب « الذاتى » أى السيكولوجى للتاريخ ، وهو يعنى بهذا الجانب ، « الروح الإنسانية وعواطف الناس وأفكارهم » ولكنه اعتقد بأن تين لم يفعل هذا ، كما آمن بأنه لا يمكن تحقيق هذا إلا فى نطاق الأسلوب الماركسى ، أى عن طريق الأحوال المادية لأسلوب حياة الناس أى عن طريق التاريخ الاقتصادى (٢)

وينطوى هذا الرأى المضاد على أن التاريخ الاقتصادى فى حد ذاته ليس سيكولوجياً ، وليس عملية أفكار ومشاعر ، ولكنه شىء خارجى يضبط الظواهر النفسانية ويتحكم فيها . ويمكن تبرير هذا إذا فهمنا علم النفس بالمعنى القديم ، على أنه فرع من الفلسفة لا شأن له بالسلوك الاجتماعى الاقتصادى ، ومهما يكن من أمر فقد فهمه تين بمعنى أوسع ، على أنه

---

(١) Primitive Culture: Research into the Development of Mythology, ص ٢٣٥ .

(٢) المصدر السابق ص ٢٤٣ .

يشمل كل تلك المجموعة المتسلسلة من الأفكار والعواطف والأحاسيس والمفاهيم التى تشكل الشخصية الباطنة الخفية ، والتى لا يمكن استقصاء كنهها إلا عن طريق ملاحظة تعبيراتها فى سلوك صاحبها وفى مقتنياته . » فأنت تتدبر كتاباته وإنتاجه الفنى ومعاملاته المالية والتجارية أو مغامراته السياسية ، وذلك لتقيس مدى وحدود ذكائه ، وقوة الابداع والابتكار عنده ، ورصانته ، ولتكتشف ترتيب أفكاره وطابعها وفعاليتها العامة ، والطريقة التى يفكر ويحزم أمره بها » (١) وإذا كانت معطيات أو مادة علم النفس ، على حد قول تين ، يجب أن تشمل كل أنماط السلوك المهذب والانتاج ، مثل أعمال الفن والأنشطة التجارية والسياسية والمسكن والأثاث والملبس وطريقة الحديث ، فإن سلوك الإنسان الاجتماعى الاقتصـــادى ليس أمراً مستقلا عن علم النفس ، بل إنه لا يعدو أن يكون نوعاً من أنواع الظواهر السيكولوجية ،وطريقة من الطرق التى يعبر بها الإنسان عن أفكاره ومشاعره الداخلية ، ونموذجاً لحالة تساعد على تشكيل الكتلة النفسية الباطنة فى الإنسان .

وتمشياً مع هذه الاتجاهات لابد من إدخال شىء من التغيير على مدخل علم النفس وعلم الاجتماع إلى تاريخ الفن ، وذلك كخطوة عملية فى تقسيم الظواهر إلى مجالات للتخصص تتولاها العلوم المختلفة ، ومن الوجهة النظرية قد يحق للعالم السيكولوجى أن يدعى كل هذه المجالات لنفسه على أنها ميدانه الخاص ، إن خبرة الفلاح والفيزيائى والمصور والسياسى ، كل فى نطاق أهدافه ومواقفه أياً كان نوعها ، نقول بأن هذه الخبرة بأسرها سيكولوجية . إن تين لعلى صواب ، بالنسبة لأهدافه ، فى أن يتصوران كل هذا الحقل الشامل برمته هو حقل علم النفس ، وهذا أمر يتسق مع الفلسفة التجريبية ، ولكن ، لتوجيه علم النفس توجيهاً عملياً ، بالنسبة لسائر العلوم المتخصصة اليوم ، لابد من وضع حدود أضيق . ودون اصطناع تقسيمات حادة ، حيث ميدان البحث متصل ، فإن علم النفس والعلوم الاجتماعية تحاول أن تركز على جوانب مختلفة منه .

(١) « المقدمة : تاريخ الادب الانجليزى » ص ٦ وما بعدها .

وتلك الفكرة الموسعة عن علم النفس تتمشى مع الاستعمال الحديث ، حيث جاء تعريفه ، فى قاموس وبستر على أنه « العلم الذى يبحث عقل (الإنسان أو أى كائن عضوى) من أية ناحية من نواحيه ... دراسة الكائن الحى وأنشطته ... وخاصة بالنسبة إلى بيئته المادية والاجتماعية » ومن وجهة النظر هذه ينتفى التناقض بين « العوامل السيكولوجية » وبين « العوامل الاجتماعية الاقتصادية » .. وهنا تنحصر المشكلة بين تين والماركسيين فيما إذا كانت طائفة واحدة من العوامل السيكولوجية الاجتماعية الاقتصادية – هى الأساسية والمتحكمة بالنسبة للأخرى . ويجدر ألا يستبعد « الاجتماعى الاقتصادى » من « السيكولوجى » بقصره على الأحوال المادية الخارجية البحتة ، مثال ذلك المناخ ، والمواد الغذائية ، ومصادر الثروة المعدنية ، فإن أهميتها التاريخية كما أدرك ماركس نفسه تكمن دائماً ، لا فيها نفسها ، بل فى كيفية تأثر الناس بتوفرها أو عدم توفرها . فإن مثل هذه التأثرات أو التفاعلات تتطور إلى أنظمة اجتماعية اقتصادية منظمة . إن المدخل « السيكولوجى » إليها ، بمعناه الضيق ، يميل إلى التركيز على جوانبها الباطنة الذاتية ، على حين يميل علم الاجتماع والاقتصاد إلى توكيد أشكالها الخارجية الجماعية . وكلا المدخلين ضرورى بغية الوصول إلى إدراك وفهم أعمق للمناخ السيكولوجى والثقافى ، كما أدركه تين بمعناه الواسع ، وكذلك لفهم الفنان الفرد وأسلوبه .

ولا يزال علم النفس العام يركز اهتمامه فى الوظائف والقدرات والميول الفطرية الأكثر شمولا ، والتى يمكن ملاحظتها إلى حد ما ، فى كل فرد عادى ، وتركز العلوم الاجتماعية على العلاقات بين الأفراد والجماعات ، وبعضها عامة نسبياً ، مثل الأسرة ، وبعضها خاصة بأزمنة وأمكنة معينة مثل القبيلة ، وبين علم النفس العام والعلوم الاجتماعية هناك موضوعات مثل علم النفس الاجتماعى ، وعلم النفس الثقافى ، والأنثروبولوجيا الثقافية . إن العالم السيكولوجى الذى يدرس الظواهر الواسعة الانتشار مثل التمييز

السمعى أو عقدة أوديب، ينزع إلى العمل فى مسالك بعيدة نسبياً عن المسالك « الاجتماعية الاقتصادية » ، رغم أنه حتى فى مسلكه هذا ، يكتشف تأثيرات اجتماعية متغيرة . وبالمثل فإن المؤرخ الاقتصادى الذى يدرس أنواع الملكية أو يجمع الاحصاءات عن الدوراتَ التجارية والصناعية (الرواج والكساد) ، يحس بأنه بعيد عن علم النفس ، رغم أنه حتى هنا ، يكتشف الطبيعة البشرية وعواطفها ورغباتها المتغيرة . والحق أن كل هذه المناهج وكثيراً غيرها ، سيكولوجية وسسيولوجية ، يمكن تطبيقها تطبيقاً مثمراً على التفسير السببى فى الفنون .

الحق أن تين كان يسير قدماً نحو نوع البحث العلمى الذى نسميه اليوم علم النفس الاجتماعى أو الثقافى ، المختص بسلوك الجماعة ولوازمه المترابطة العقلية العاطفية التجريبية . وهذا البحث — كما هو الحال فى أبحاث تين — يشمل اليوم دراسة المنتجات والتعبيرات الموضوعية ، مثل أعمال الفن ، إلى جانب دراسة المعطيات الأخرى عن سيكولوجية الجماعات موضوع البحث وفى نطاق هذا المنهج ضمن تين مفهوماً عن شخصيات فذة عظيمة ، حقيقية أو خيالية ، على أنها تجسم بشكل ملموس ، السمات المميزة للجماعة . ولسوء الحظ أنه فعل هذا ، على أساس « الجنس » و « الأمة » ، على حين أنه ربما كانت « الجماعة » أو « الثقافة » أوسع شمولا . إنه تناول هذه الظواهر ، مع الاهتمام الخاص بتكوين الثقافات الحديثة وأسباب ما ينتابها من علل ، وكان أكبر اهتمامه فى هذا المجال بتاريخ الفنون ، ولم يتم بعد ، ارتياد طرق البحث والتفسير التى أشار إليها ، ارتياداً كافياً ، ويمكن أن يفيد الباحثون فى هذا الحقل من إعادة فحص فروضه المثيرة اللامحة .

الفصل التاسع

التطورية ذات الخط الواحد عند مورجان وتايلر

١ ـ علاقتها بالتطورية الثقافية عامة ، نظريتها فى الفن

ميزت الأنثروبولوجيا الحديثة بين نظريتى التطور الثقافى « ذى الخط الواحد Unilinear » و « ذى الخطوط المتعددة Multilinear ». وينسب النمط الأول الذى هوجم اليوم باعتباره زائفاً إلى ادوارد ب. تايلر Tylor ، وهو انجليزى ، ولويس ه . مورجان ، وهو أمريكى .

ويدل العنوان الكامل لأهم مؤلفات تايلر على مجال منهجه : « الثقافة البدائية : بحث فى نشوء الأساطير ، الفلسفة ، الدين ، اللغة ، الفن ، والعرف . » (١) أما أهم مؤلفات مورجان فقد نشر فى ١٨٧٧ تحت عنوان « المجتمع القديم : أبحاث فى خطوط التـقدم البشرى عبر الهمجية فى المدنية » (٢)

---

(١) Primitive Culture : Research into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Language, Art and Custom. كانت الطبعة الاولى (لندن ١٨٧١) استمرارا « لابحاثه فى التاريخ القديم للبشرية » Research into the Early History of Mankind. الذى نشر فى ١٨٦٥ .

(٢) Ancient Society : Researches in the Lines of Human Progress Through Barbarism in Civilization كان قد نشر من قبل « اساليب القرابة الدموية والمصاهرة فى الاسرة الانسانية » . Systems of Consanguinity and Affinity of the Human Family (١٨٦٩) .

وقبل مورجان وتايلز كلاهما الفرضية العامة للتطورية الثقافية . وأوردها تايلر فى لغة سبنسر : « يبدو اجمالا أنه حيثما وجدت فنون متقنة ومعرفة عويصة، ونظم معقدة ، فإن هذه كلها نتيجة تطور متدرج من حالة من حالات الحياة أقدم وأبسط وأكثر همجية . فليس ثمة مرحلة من مراحل المدنية تخرج تلقائياً إلى الوجود ، بل إنها تنمو أو تتطور من المرحلة التى قبلها » (١) . وتوسع مورجان وتايلر فى إسهاب فى هذه الفرضية يعارضان بها « نظرية الانحلال » التقليدية (٢) . وبوصفها بياناً عاماً عن التطورية الثقافية ، فإنها لم يدحضها أو يضعف منها أى دليل جاء بعدها . أما الحملات التى شنت فيما بعد ، فقد وجهت نوعاً ما ، إلى النظرية المرتبطة بها ، التى تفسر كيف ، وبأية طرق وعلى أية مراحل محددة ، تمت العملية . ونشأ خلط خطير من تمثيل هذه النظرية الخاصة بالتطورية الثقافية عامة . وبسبب الاتهام الذى وجهه بعض علماء الأنثروبولوجيا الأمريكيين بأن « التطورية » قد دحضت وبأن التطوريين قد سفهت آراؤهم الآن (خاصة مورجان وتايلر) ، فإنه من الأهمية أن نميز الأفكار التى فندت فعلاً ، من تلك التى لم تدحض .

لقد اقترح مورجان صيغة أو قانوناً دقيقاً منتظماً لتفاصيل التطور الثقافى ، أما تايلر فكان أكثر وعياً للنظريات والمسائل الفلسفية السابقة فى هذا الصدد ، وللصعاب التى تكتنفها ، وكيف أن آراءه هو التأمت وتوافقت مع نشوء الفكر التطورى . ولم يكن لدى مورجان ما يقوله عن الفنون الجميلة ، إلا النزر اليسير ، وكان بوصفه أنثروبولوجيا ، مهتماً أساساً بالتنظيم البدائى الاجتماعى والسياسى ، وارتأى طرازاً شاملا للتاريخ الثقافى القديم ، على أساس

---

(١) كتاب « الانثروبولوجيا » (نيويورك ١٨٩١) ص ٢٠٠ ، وهو على أية حال قلما يذكر دارون وسبنسر ، ويصر على الفرق بين عمله واعمالهما (مقدمة الطبعة الثانية ١٨٧٣) .

(٢) جادل تايلر كثيرا ، وخاصة ضد جوزيف دى ميستر . Maistre الذى اورد هذه النظرية من جديد فى اوائل القرن التاسع عشر . انظر تايلر « الثقافة البدائية » (لندن ١٩١٣) المجلد الاول ص ٣٥ ، وهو يشير الى كتاب دى ميستر Soirées de St. Petersbourg المجلد الثانى ص ١٥٠ .

أنه شمل الفنون ضمناً . ولكنه لم يضع بياناً مفصلا عن مكانها فيه ، ولكن تايلر لم يقترح مثل هذا الطراز المحكم ، ولكنه كتب باسهاب أكبر عن الفنون الجميلة والنافعة ، البدائية والمتحضرة معاً .

٢ ـ فكرة تايلر عن الفن والثقافة

نحن مدينون لتايلر بالتعريف الأساسى « للثقافة » بمعناها الواسع الموضوعى ، المقبول الآن فى ميدان العلم ، باعتباره متميزاً عن المعنى المألوف الذى شاد بما أدخله القرن التاسع عشر فى أوربا من تحسينات ومهارات . فقال فى بداية كتابه « الثقافة البدائية » إن : « الثقافة أو الحضارة (١) ، إذا أخذت بمعناها الأثنوجرافى (الأنثروبولوجيا الوصفية) الواسع ، هى ذلك الكل المعقد أو الكم المركب الذى يشمل المعرفة والعقيدة ، والفنون ، والأخلاق ، والقوانين ، والأعراف ، وغيرها من القدرات والعادات التى يكتسبها الإنسان بوصفه عضواً فى المجتمع . فإن حالة الثقافة فى المجتمعات الإنسانية المختلفة ، بقدر قابليتها للاستقصاء والبحث وفقاً لمبادىء عامة ، تشكل موضوعاً صالحاً للدراسة القوانين التى تحكم فكر الإنسان وعمله أو تصرفه » . ولم تكن لندن أو باريس فى منتصف العصر الفكتورى لتصدق فكرة أن المتوحشين أو الجهلة يمكن أن يعتبروا ذوى ثقافة ، ولكن الفكرة الجديدة يسرت سبيل البحث الموضوعى فى نشوء التراث الذى اكتسبه الإنسان منذ بداياته .

وبدلا من جعل الثقافة مرادفة للحضارة ، ميز مورجان الحضارة باعتبارها المرحلة الثالثة الأكثر تقدماً ، والتى تبدأ باستخدام الكتابة . وهذا تفريق مفيد يلقى اليوم قبولا على نطاق واسع .

(١) (لندن ١٩١٢) الفصل الاول « علم الثقافة » يجعل تيلور احيانا الثقافة مصاحبة او متمايشة مع الحضارة ، واحيانا يفرق بينهما . فهو يقول فى كثير من غرور العصر الفكتورى « ان المتبربر الغبى ليس لديه من القدرة على التفكير ما يرقى به الى افضل مستوى ادبى للرجل المتحضر » (الانثروبولوجيا ، ص ٤٠٧) .

كذلك تضمن تعريف تايلر للثقافة مفهوماً موضوعياً واسعاً « للفن » و « للفنون » . وقد أوضحه فى الفصلين اللذين كتبهما عن « الفنون البدائية » ، وكان معاصره تين يقترب ، بمعزل عنه ، من نفس الفكرة ، ولكن كانت لفظة « الفن » لا تزال تعنى عند معظم الكتاب فى الفن والجماليات شيئاً مهذباً رقيقاً جميلا وفقاً للمقاييس الإغريقية . أما تصنيف الرسوم والنقوش والأغانى الفجة عند الشعوب البدائية باعتبارها فناً ، فقد بدا أنه مثار جدل شديد . وكانت فكرة الفن القدعة التى امتدحت الفن باعتباره جزءاً لا يتجزأ من الجمال الكلاسيكى ، عائقاً (لم يتيسر التغلب عليه تماماً حتى يومنا هذا) فى سبيل دراسة الفن دراسة علمية . وعلى هدى هذه الفكرة لم يستطع الناس قط أن يتفقوا على ما يمكن أن يكون فناً حقيقياً ، أو على ما ينبغى أن تكون عليه معطيات علم الجمال وتاريخ الفن .

وكما فعل تين ، شبه تايلر السمات الثقافية « بأنواع النبات والحيوان التى درسها الطبيعيون » وقال انه ، من وجهة نظر الأثنوجرافيا يكون القوس والنشاب نوعاً ، وعادة تسطيح أو تسوية جماجم الأطفال نوعاً ، وممارسة حساب الأعداد برقم ١٠ نوعاً . وأن التوزيع الجغرافى لهذه الأشياء ، وانتقالها من إقليم إلى إقليم ، يجب أن يدرسا كما يدرس العالم الطبيعى جغرافية أنواعه النباتية والحيوانية . » وقال بأن الاختراع الميكانيكى يقدم أمثلة لارتقاء الأنواع ، ومثال ذلك تطور حشو بندقية واطلاقها قديماً وحديثاً . ومن الواضح أن القوس والنشاب « ارتقاء انبثق من الآلة القديمة التى كانت أبسط » وهى القوس الطويل . والآلات الحديثة أقوى وأشد فعالية ، وأيسر استعمالا وأقل مضيعة للوقت والجهد (١) . ولو تم تطبيق هذه الفكرة ومتابعتها فى مجال الفن ، فلربما كانت تؤدى إلى دراسة تطورية للفنون الجميلة ، ولكن أياً من مورجان أو تايلر لم يفعل هذا تفصيلا .

---

(١) « الثقافة البدائية » المجلد الاول ص ٨ .

وفى كتاب « الأنثروبولوجيا » أورد تايلر خلاصة موجزة لما كان معروفاً فى أيامه عن الفن البدائى والفن الحضارى الأول ، ونظراً لأنه استعمل لفظة « الفن » بمعناها القديم أى « المهارة النافعة » ، كما فعل مورجان ، فإنه أدخل تحت هذا العنوان تطور العدد ، والأساحة ، والآلات ، والزراعة ، ورعى الماشية ، والمعمار ، والملابس والسفن ، والملاحة والطبخ ، والإضاءة ، والزجاج والمعادن ، والتجارة . وتلك كلها « فنون الحياة » ولم يغفل نواحيها الزخرفية والجمالية. وتحت عنوان «فنون المتعة» تتبع تطور الشعر ، والمسرحية والموسيقى والآلات الموسيقية ، والرقص ، والتصوير ، والنحت ، والألعاب. كما تتبع على حدة نشوء اللغة الملفوظة والمكتوبة . وكان التركيز فى هذا كله — كما كان شأن نظرية سبنسر ، على الأساليب التى ازدادت بها الفنون تنوعاً ، ورقة ودقة ، وتنظيما ، وقوة ، وفهماً للحياة وللطبيعة . وبالغ ، كما بالغ سبنسر ، فى التوكيد على معيار الواقعية فى الحكم على الفن البدائى ، وقلل من شأن التصميم فيه . واعترف إلى حد ما بميزات أو حسنات الفن البدائى بما فى ذلك رسوم ما قبل التاريخ على العظام وجدران الكهوف . وتحاشى الخوض فى كثير من النقاط الخلافية ، مثل أفضلية أساليب معينة على غيرها ، ونسب بعض انجازات الفن اما إلى المرحلة الهمجية أو المرحلة المتبربرة أو المرحلة الحضارية الأولى ، دون أن يحاول أن يربطها على التحديد بسمات المجالات الأخرى . وكان مخططه أو برنامجه العام فى التاريخ مرناً إلى حد معقول ، وأحجم عن محاولة اقحام تاريخ الفن فى أى تسلسل واحد صارم .

٣ ـ مسالك متماثلة تقريبا

حتمية وتواز متاصلان

جاء الكاتبان كلاهما — تايلر ومورجان — باضافات ذات قيمة لنظرية التطور ، ولكن كلاهما وقع فى أخطاء كان من الطبيعى أن يقع فيها ، نظراً

لقلة المعلومات المتاحة ، ولكنها جسيمة فى ضوء الأبحاث اللاحقة . الواقع أن تحمسهما للنظرية الجديدة – نظرية التطور الثورية – وما تزعمه من أنها قانون عام للحياة والحضارة ، أدى بهما إلى المبالغة فى تماثل العملية وانتظامها ، وإلى الإقلال من شأن الشذوذ أو ما يجرى على غير القياس فيها . وكانت نظرياتهما متشابهة ، كما انطوت على نفس الأخطاء إلى حد كبير . وان أبرزتها نظريات مورجان فى شكل أشد تطرفاً (١) . وبرزت الأخطاء بشكل خاص فى ناحيتين من عملهما ، فى اثنين من المعالم العامة لعملية التطور ، كما رأياها ، أحدهما يتعلق بمجرى أو اتجاه التطور الثقافى الذى نظرا إليه أساساً على أنه يسير فى خط واحد ، أو فى تعاقب محتوم من التغييرات ، وهذا قلل من شأن تنوعاته (أى التطور) . والثانى يختص بالمراحل أو الخطوات المتعاقبة التى عن طريقها سار التطور فى مجراه . واعتبرا أن هذه المراحل ثلاث ، وفقاً للتعاقب التقليدى « الوحشية ، البربرية ، المدنية » . ووجه الخطأ هنا أنهما اعتبرا مدى كل مرحلة من هذه المراحل واحداً فعلا فى كل مكان . وهذا أيضاً قلل من شأن التباين أو التنوع الفعلى . فإنه من العسير تقسيم التغير الثقافى الماضى إلى ثلاث مراحل واضحة متباينة ، أو إلى أى عدد محدود آخر ، بسبب تداخل التغييرات المميزة تداخلا شاذاً ، على غير قياس .

ولنبدأ ببحث مفهومهما لمجرى التطور الثقافى من حيث كونه متماثلا ، ولتعليله بأنه محتوم من الباطن . ذهبت فرضية مورجان الرئيسية فى كتابه « المجتمع القديم » إلى القول بأن « نظم البشر الأساسية نشأت من بضع بذور فكر أولية ، وأن مجرى وأسلوب تطور هذه النظم كانا محتومين من قبل ، كما كانا محصورين فى نطاق حدود تبـــاين ضيقة ، بفعل المنطق الطبيعى للعقل البشرى ، وما لقواه من حدود بديهية . ووجد أن التقدم هو من نوع واحد فى جوهره ، فى القبائل والأمم التى تقطن مختلف القارات المنفصلة بعضها

(١) من الجائز ان اعمال تايلر الاولى قد اثرت فى مورجان . انظر د. بدنى Bidney فى « الانثروبولوجيا النظرية » ص ٢٠٩ .

عن بعض ، على حين تكون فى نفس الظروف ، مع انحراف عن التماثل فى حالات معينة ، نتيجة لعوامل خاصة . وسوف يؤول التوسع فى هذا الدليل إلى تقرير وحدة أصل الجنس البشرى » (١) .

وفيما يتعلق بالسبب الأساسى للتطور ، تؤكد هذه النظرية بوضوح حتمية سيكولوجية باطنية مبنية على « المنطق الطبيعى » و «حدود » العقل البشرى . وتؤكد التوازى فى التاريخ الثقافى ، من حيث أن الجماعات المنفصلة تميل إلى أن تتطور ، بمعزل بعضها عن بعض ، فى خطوط متشابهة . على أنها ، على أية حال لا تذهب فى تفسير العملية على أساس المذهب المثالى ، فلم تنسبها إلى سبب روحى خارق للطبيعة . وبحث مورجان فى كتابه قائم اجمالا ، على المذهب الطبيعى ، رغم أنه يعمد فى آخر الكتاب إلى مادرج عليه العصر الفكتورى عادة ، من الاعتراف «بالعناية الالهية » ، وذلك بأسلوب يعوزه الحماس نوعاً ما . إن جهود أجدادنا كانت «جزءاً من العقل الأسمى (الالهى) ليطور من المتوحش متبربراً ويطور من هذا المتبربر متحضراً » ويقول مورجان بأن مجرى التطور الثقافى حدد تحديداً باطنياً ، لا بالتنوع صدفة واتفاقاً ، ولا بالأحوال البيئية المعينة . ولكن مثل هذه «الأسباب الخاصة» تحدث مجرد « انحرافات عارضة عن التماثل » . والتماثل هو الطابع الأساسى القياسى للعملية ، ومن ثم فإن فكرة مورجان ، رغم أنها متخلفة من الوجهة الفلسفية فإنها كانت تنحو نحو « التكوين القويم » (أى النظرية التى تقول بأن التنوع فى الأجيال المتعاقبة يسير بموجب نظام مقرر لا يتأثر بالعوامل الخارجية) .

وقال مورجان أيضاً بأن «خبرة الجنس البشرى مرت فى مسالك متماثلة تقريباً ... بفضل الوحدة النوعية لأمخاخ كل الأجناس البشرية .... وبأن كل بذور النظم والفنون الأساسية فى الحياة نشأت ونمت حين كان الإنسان

---

(١) الفصل الثانى ، ص ١٨ « الفترات الاثنولوجية » «

لا يزال متوحشاً » . وهذه عبارة مبالغ فيها ، ولكن فيها ظلا من الحقيقة : فمن المحقق أن كل خبرة الإنسان الثقافية والحضارية حددتها ، فى إطارات عريضة ، طبيعة مخه وخاصيته الطبيعية ، باعتباره متميزاً عما لدى سائر الأنواع منها . إن هذه الخبرة كلها « متماثلة » — بمعنى أنها من نمط أو شكل عام واحد — إلى حد أنها ، أساساً ، بشرية ؛ ولكن مورجان قلل من شأن مرونة تفكير الإنسان وسلوكه البشرى وقابليته للتغير فى نطاق تلك الحدود . فإن مسالكه المميزة ليست « متماثلة تقريباً » . وان خبرة الإنسان المتوحش ، لتحتوى بطريقة احتمالية عامة إلى أبعد حد ، على « بذور النظم والفنون الأساسية ، » للحياة المتحضرة ، ونكرر القول مرة أخرى بأنها مسألة تفاوت فى الدرجة .

وأورد تايلر فرضية شبيهة بهذه فى ١٨٨٨ : « إن نظم الإنسان طباقية (مكونة من طبقات) بشكل واضح ، شأنها شأن الأرض التى يعيش فوقها : إنها تتعاقب بعضها اثر بعض ، فى سلاسل متماثلة جوهرياً فوق الكرة الأرضية، مستقلة عما يبدو أنه فوارق سطحية فى الجنس واللغة ، ولكن تشكلها نفس الطبيعة البشرية التى تعمل فى أحوال متغيرة على التعاقب ، فى الحياة الوحشية ، والبربرية، ثم المتحضرة » (١) . ويبدو للمرة الثانية أن هذا يتضمن حتمية وتوازياً باطنيين ، ولكن تايلر فى موضع آخر ، حول التركيز نحو الاختيار الطبيعى . فقال بأن التاريخ والأثنوغرافيا يتحدان لبيان أن النظم التى تستطيع أن تحتفظ بكيانها فى العالم على أفضل وجه ، تنسخ بالتدريج النظم التى هى أقل صلاحية ، وتحل محلها ، وأن هذا الصراع الذى

(١) من مقال « منهج للبحث فى نشوء النظم : تطبيقه على قوانين الزواج والتحدر السلالى » فى مجلة المعهد الملكى الانثروبولوجى فى بريطانيا وايرلندة المجلد ١٨ لسنة ١٨٨٨ . اقتبسها هوبل Hoebel ص ٦١١ . ويشير جولدنويزر إلى التطوريين الاولين استقوا نظريتهم عن الجنس البشرى من كتاب من أمثال هردر ، باستيان ويتز — « موسوعة العلوم الاجتماعية: التطور : الاجتماعى » ويعترف تايلر فى تصديره لكتابه «الثقافة البدائية» بأنه مدين بالفضل لباستيان وويتز .

لا ينقطع يحدد المجرى العام للثقافة ، الذى ينتج عن هذا الصراع (١) . كذلك خصص تايلر للانتشار الثقافى دوراً هاماً . فقال بأن كثيراً من الأجناس التى يتعذر الربط بين تاريخها عن طريق الشواهد الراهنة « من الجائز أن تكون قد بلغت مرحلة النضج بتأثير الواحد منها فى الآخر أو فى ظل عنصر أساسى مستقى من مصدر مشترك » . ولكنه أيضاً حذر من خطأ وقع فيه بعد ذلك المتطرفون من أنصار فكرة الانتشار ، مثل اليوت سميث وبرى W.J. Perry وهو « أن لحضارة العالم بأسره منبتاً واحداً من أصل واحد » وذهب إلى أنه يحتمل أن تكون الثقافة قد تولدت ، مستقلة فى بقاع مختلفة ، ولكنها انطوت على تراث كبير من التقاليد المشتركة (٢) .

أما عن « الطريق الذى سلكته بالفعل حضارة العالم » فإن تايلر عرض خمسة أفكار وصفية . » فالتقدم ، والانحلال ، والبقاء (بعد زوال أشياء أخرى) ، والاحياء ، أو الانبعاث من جديد ، والتعديل، هى كلها طرائق الربط التى تحكم وثاق شبكة الحضارة المعقدة (٣) ، وفسرها جميعاً بطريقة يبدو فيها الاتجاه الواحد . « فالتقدم والانحلال » يمثلان الحركة إلى الأمام والحركة إلى الوراء فى الطريق الوحيد الرئيسى للتغيير . أما « البقاء » فيقصد به الأنشطة والأعراف، والآراء ، الخ ...، مما انتقل بحكم العادة إلى حالة جديدة من حالات المجتمع »، وتظل أمثلة لحالة ثقافية أقدم. أما «الاحياء» فهو أن الأفكار والعادات القديمة « تنبثق من جديد » فى عالم ظنها انقرضت أو أنها فى سبيلها إلى الانقراض ، ومثال ذلك « الروحانية الحديثة » . أما «التعديل »فيقصد به إمكانية التغيير المتشعب لكل ما أمكن تلقيه عن الآخرين ، ولكن تايلر لم يتوسع فى هذه الفكرة .

وفهم تايلر ومورجان « التقدم » كما فهمه سبنسر من قبل ، على أنه

---

(١) « الثقافة البدائية » المجلد الاول ص ٦٩ .

(٢) « Researches » ص ٣٧٤ (اقتبسها بدنى ، ص ١٩٩) .

(٣) « الثقافة البدائية » المجلد الاول ص ١٦ ، ١٧ .

يتضمن فكرتى « النمو » و « التحسن » . ولم يخلط تايلر أو يطابق دون اكثرات بين المعنيين ، ولكنه أورد الأسباب التى من أجلها اعتقد اجمالا أن الأحدث هو الأفضل ، فى العملية التطورية . و « يمكن من وجهة نظر مثالية ، أن ننظر إلى الحضارة على أنها تحسن عام فى البشرية ، بفضل تنظيم أعلى للفرد والمجتمع ، بغية تعزيز صلاح الإنسان وسلطانه وسعادته معاً ... ومن ثم يكون الانتقال من حالة الوحشية إلى حالتنا نحن ، هو من الناحية العملية ، ذلك التقدم فى الفن والمعرفة ، الذى هو عنصر أساسى فى نمو الثقافة » (١) . وتلك المعايير ذاتها كافية لقياس كل من التقدم فى الماضى ، ودرجة الثقافة بين الشعوب الموجودة فعلا . وإذا فتشنا عن «خط محدد نحسب بمقتضاه تقدم الحضارة ونكوصها » ، فقد نجده فى « انعدام أو توافر الفنون الصناعية ، وفى تقدمها أو انحطاطها ، وبخاصة أشغال المعادن ، وصناعة الأدوات ، والزراعة ، وغيرها ، وفى مدى المعرفة العلمية ، وفى وضوح المبادىء الأخلاقية ، وفى نوع المعتقدات والطقوس الدينية ، وفى درجة التنظيم السياسى والاجتماعى، الخ ... » لقد اتجهت النزعة الأساسية فى المجتمع الإنسانى إلى الانتقال من حالة الوحشية إلى حالة حضارية ، وكأن هذا فى رأى مورجان وتايلر ، تحسن ، طبقاً لقياسه بهذه المعايير كلها .

وكانت التقدمية عند تايلر أكثر اعتدالا نوعاً ما ، منها عند جيبون الذى اقتبس عنه تايلر ، مع الموافقة العامة على رأيه . لقد ذهب تايلر إلى أن جيبون بالغ فى انحطاط الحياة الوحشية ، وأنه أسهب القول فى الجانب المشرق من الحضارة (٢) . فهناك متوحشون فضلاء سعداء ، « وإن الانتقال تقدماً من البربرية ، قد أسقط وراءه أكثر من سجية من السجايا ذات الطابع البربرى ، أو بعض المناقب . التى يستعيد ذكراها المثقفون الحديثون فى حسرة

(١) المصدر السابق ، ص ٢٧ .

(٢) جيبون « اضمحلال الامبراطورية الرومانية وسقوطها » الفصل ٣٨ - (كتاب تايلر ص ٣٥) ويمكن الرجوع الى كتاب جيبون ، اللغة العربية فى الجزء الثانى الذى ترجمة لويس اسكندر . الهيئة المصرية العامة للتاليف والنشر ، القاهرة ١٩٦٩ .

وأسى ، بل وسوف يكافحون لاسترّدادها ، بمحاولات عقيمة لوقف سير التاريخ ، واستعادة الماضي في قلب الحاضر » . وفى صدر المسيحية نكص الناس عن الحياة العقلية ، على حين ارتقوا فى الدين الجديد ، دين الواجب والتقوى والمحبة . ولكن هذه استثناءات . « وجملة القول إن الإنسان المتحضر ليس فقط أعقل وأقدر من المتوحش ، ولكنه كذلك أفضل وأسعد ، ويقف المتبربر وسطاً بينهما » . وتميل الأمثلة التى أوردها تايلر عن « الانحلال » وعن « النكوص » — إلى بيان أن حركة التغير الاجتماعى هذه (أ) غير عادية ، هى عملية ثانوية ، (ب) وأنها إلى أسوأ . وهو لا يعترف ، على أى نطاق يذكر ، بامكان حدوث ارتداد سليم نحو أحوال أقدم أكثر بساطة ، ولا بامكان احياء هذه الأحوال بشكل نافع خير .

٤ — المراحل فى تاريخ الثقافة

لقد أهملت هذه المسألة إلى حد ما ، منذ أيام كونت وهيجل ، وكانت من أمهات المسائل فى فلسفة التاريخ منذ عهد الإغريق الأوائل . وسواء فهم الفيلسوف المجرى الأصلى للتاريخ على أنه تقدم أو اضمحلال ، تطور أو تواتر دورى ، فإنه ندر أن قنع بالتفكير فقط فى اتجاهه العام، وبدايته ونهايته ، بل تساءل كذلك عما تخلله من فصول . ما هى تلك الوسائل التى خطا بها الإنسان من حالته الأولى فى جنة عدن أو فى الغابة ، إلى حالته الراهنة ؟ وماذا عسى أن تكون حالته التالية ، أو ربما الأخيرة ؟ ولا تعتبر نظرية التطور كاملة إلا بالإجابة عن هذا السؤال بشكل ما ، وإن لم تكن الإجابة بالضرورة على أساس عدد معين من مراحل منتظمة .

وكانت مهمة تايلر ومورجان ومعاصريهما أن يرتادوا هذا الميدان بطريقة قائمة على المذهب الطبيعى من وجهة نظر الأنثروبولوجيا والأركيولوجيا ، فى عصر ما قبل التاريخ والعصر التاريخى الأول . وكان من الصعب على التطوريين أن يرتادوا هذا الميدان ، بحثاً عن الحلقات المفقودة بين أصل

الإنسان وبين الحضارات المعقدة فى مصر واليونان وروما . وقدمت الأبحاث الكثيرة المتخصصة ركاماً من المعلومات التى حاول مورجان وتايلر أن يؤلفا بينها ، مع التركيز الخاص على تعاقب الخطوات فى الثقافة البدائية ، وقاما بهذا العمل على نطاق أوسع مما حدث من قبل ، مع بيان مسهب عن العلاقات المتبادلة بين السمات الثقافية فى مختلف الأنشطة والنظم ، على كل المستويات .

ورأى مورجان وتايلر أن المراحل الثلاث تختلف عن الفترات الزمنية ، من حيث أن أية مرحلة معينة (البربرية مثلا) حدثت فى أزمنة مختلفة فى أماكن مختلفة . وآمنا بأن المراحل الأولى لا تزال قائمة اليوم بين القبائل « البدائية » ، على حين أن أجداد الشعوب المتحضرة الحديثة مرت بها منذ آلاف السنين . وقالا بأن المتوحشين المنعزلين الحديثين أقرب شبهاً بأجدادنا الأولين ، إلى حد أنهم يوضحون لنا اليوم ، بدرجة كبيرة من الدقة ، كيف عاش هؤلاء الأجداد فعلا .

وبين مورجان فى تحديد ثبته عن المراحل أو « الفترات الإثنولوجية — الحضارية » أنها لم تكن مجرد « دورات زمنية تعسفية » « إن كلا منها تعالج ثقافة معينة » ، وتمثل « حالة معينة فى المجتمع » ، تتميز بأسلوب خاص فى الحياة . وقال بأن المفهوم الدانماركى عن العصر الحجرى وعصر البرونز وعصر الحديد ، لا يزال مفيداً فى تصنيف ما صنعته براعة الإنسان ، ولكنه غير كاف لتحديد مراحل رئيسيه . « إن فنون كسب القوت المتعاقبة التى نشأت على فترات بعيدة طويلة ، بفضل ما كان لها من تأثير عظيم أكيد على حالة الجنس البشرى ، ستهيىء فى النهاية أفضل الأسس المقنعة لهذه التقسيمات » ولكنه استطرد يقول بأننا لا نعلم الآن القدر الكافى عن هذه التقسيمات ، ولابد لنا فى الوقت الحاضر من استخدام اختراعات أو اكتشافات أخرى بمثابة مقاييس للتقدم ، تحدد بداية الفترات . وميز فى فنون كسب العيش المراحل التالية ، معتبراً أن المرحلتين الأوليين منها نشأتا فى مرحلة الوحشية وأن المراحل الثلاث الأخيرة نشأت فى مرحلة البربرية : (١) القوت الطبيعى

على الثمار والجذور فى بيئة محدودة . (٢) العيش على الأسماك (٣) العيش على النشويات عن طريق الفلاحة (٤) العيش على اللحوم واللبن (٥) العيش على أشياء لا حد لها ، بفضل زراعة الحقول .

ولابد أن يجد القارىء الحديث فى الثبت الطويل الذى وضعه مورجان للمراحل الأصلية والمراحل الفرعية ، شيئاً محكماً منتظماً على نحو يثير الشك . فقد انقسمت الوحشية والبربرية كلتاهما ، من حيث الفترات ، إلى ثلاث : قديمة ومتوسطة وحديثة ، ومن حيث الحالات إلى عليا ومتوسطة ودنيا » وتبدأ الحالة الوسطى فى الوحشية بالعيش على السمك واستخدام النار ، والعليا باستخدام القوس والرمح . وتبدأ الحالة الدنيا فى البربرية بالخزف ، والوسطى بالحيوانات المستأنسة فى الشرق ، والزراعة على الرى فى الغرب. وتبدأ الحالة العليا فى البربرية بصهر الحديد واستخدام الأدوات الحديدية . وتبدأ الحضارة بالكتابة والحروف الصوتية .

واعتقد مورجان بأنه توجد اليوم نماذج من المراحل الرئيسة فى التاريخ الثقافى الغابر . فهو يقول « بأن الفنون والنظم وأساليب الحياة متطابقة بشكل جوهرى . فى نفس الوضع فى كل القارات ، إلى حد أن الشكل العتيق للنظم المحلية الإغريقية والرومانية لابد أن نتوقع وجوده حتى فى وقتنا الحاضر ، فى النظم المتناظرة لدى سكان أمريكا الأصليين » . « وأن القبائل اليونانية واللاتينية فى أيام هوميروس وأيام رميلوس لتقدم لنا أسمى مثل للحالة العليا فى البربرية » ، لقد كانت هذه القبائل على وشك أن تبلغ مرحلة الحضارة .

وعرف مورجان الوحشية والبربرية والمدنية بمصطلحات محددة موضوعية . فالوحشية أنشأت « التنظيم إلى جماعات ، وعشائر ، وقبائل ، وأسر وعبادة العناصر فى أحط أشكالها ، واللغة المكونة من مقاطع ، والقوس والسهم ، والأدوات المتخذة من الأحجار والعظام ، والسلال المصنوعة من الخيزران والشرائح الخشبية الرقيقة ، والأردية الجلدية ، والتنظيم على أساس الجنس

(الذكر والأنثى) ، القرية المكونة من دور متجمعة ، وصناعة القوارب ، بما فى ذلك القارب المصنوع من لحاء الشجر أو القارب الطويل المصنوع بحفر جذعها ، والحراب المدبية بالصوان ، وهراوات الحرب ، والأدوات المصنوعة من حجر الصوان فى أشكال فجة ، والأسرة ذات الدم الواحد ، واللغة ذات المقطع الواحد ، وعبادة المسحورات وأكل لحوم البشر ، ومعرفة استخدام النار ، وأخيراً لغة الإيماء (١) . واشتملت البربرية المتقدمة الأحدث عهداً ، كما صورتها الالياذة على الشعر والديانة الأولمبية ، وعمارة المعابد الرخامية ، والزراعة الحقلية ، والمدن ذات الأسوار الحجرية ، والتى تعيش فى ظل نظم بلدية متقدمة ، والمراكب المصنوعة من الألواح الخشبية والمسامير ، وعربات النقل والمركبات الخفيفة ، والدروع المعدنية والسيوف والأدوات الحديدية ، والنبيذ ، والقوى الميكانيكية فيما عدا اللولب . ودولاب الخزاف ، وطاحونة اليد ، ونسيج الكتان والصوف ، وتعدين الحديد (استخراجه وخلطه وطبيعته الكيميائية) والأسرة القائمة على الزوجة الواحدة ، والديمقراطيات العسكرية ، والجمعية الشعبية والملكية الفردية .

وأحس مورجان وتايلر كلاهما ، بضرورة مناهضة النظرية الدينية التقليدية فى الانحلال أو الانحطاط فى تفسير ظواهر عرقية معينة ، وهذه النظرية فى ثوبها المسيحى ، القائم على ما ورد فى التوراة عن القبائل السامية القديمة اعتبرت حياتها الرعوية وتنظيمها الأبوى وديانتها ، بمثابة نموذج للثقافة البدائية . ولكن ما بال الشعوب الموجودة التى يبدو أنها أحط كثيراً عن مستوى الشعوب التى ورد ذكرها فى الكتب المقدسة ؟ ويقول مورجان بأن فرضية الانحلال أدت إلى « اعتبار كل الأجناس البشرية التى ليس لها أى ارتباط بالآريين والساميين ، أجناساً شاذة غير سوية . أى أنها أجناس تدهورت نتيجة الانحلال عن حالتها القياسية أو السوية » . ولقد دعمتها أبحاث سير هنرى مين فى القانون

(١) ص ١٥ .

القدم، التي اعتبرت الأسرة الأبوية على غرار ما كان لدى العبرانيين واللاتين، أقدم أشكال الأسرة وأول مجتمع منظم. إن الجماعات الحديثة التي تمارس أسلوباً أقل مثالية، مثل الاتصال الجنسي غير المشروع، أو سفاح ذوى القربى، بمقاييسنا نحن – لابد أنها انحطت عن مستوى الأسرة الأبوية تبعاً لهذه الفكرة المحافظة.

وعارض Bachofen ومورجان هذه الفكرة وحاولا أن يثبتا أن أقدم نمط للتنظيم الاجتماعي بعد «الجماعة المتضامنة» البدائية، كان قائماً على العشيرة باعتبارها كياناً أحادى الجانب ينتسب إلى الأم». وكانت كل الحقائق فى جانب باخوفين ومورجان فى معارضتهما للنظرية القديمة، نظرية الانحلال الشامل، وكذا أسبقية المجتمع الأبوى والتحدر من الأب، ولكنهما ذهبا بعيداً إلى حد التطرف، فى توكيد الأسبقية الشاملة للمجتمع الذى ينتسب إلى الأم، وللتحدر من الأم. ومنذ عهد مورجان لم يثابر على تأييد فكرة الانتساب إلى الأم إلا نفر قليل من علماء الأنثروبولوجيا، ولكن وزن الشواهد الحاضرة يدل على أن التعاقب كان مختلفاً فى مختلف الأماكن (١).

وليس ثمة شيء خاطىء أو آحادى الاتجاه» فى مجرد تقسيم التاريخ الماضى إلى عدد معين من الفترات التعسفية مثل «قديم، متوسط، متأخر» أو «ما قبل التاريخ، قديم، وسط، حديث». فقد تفهم هذه العنوانات بطريقة شكلية محضة على أنها تعاقب فترات زمنية تاريخية. وقد تحددها أحداث هامة مثل تقدم الجليد أو انحساره، أو سقوط أسرات. ومثل هذه المفاهيم جوفاء غير محددة، بالنسبة لطبيعة التغير الثقافى عبر المراحل».

إن مفهوم مرحلة ما فى التطور الثقافى ينطوى على شيء أكثر من ذلك،

---

(١) يلخص R.H. Lowie موضوع التباين فى كتاب «المجتمع البدائى» ص ١٨٥. انظر بحث بارنز عن مورجان ونظرية الانتساب الى الام فى «علم الاجتماع التاريخى» ص ٨٦.

إنه أقرب شبهاً بمفهوم الطفولة أو البلوغ بوصفها مرحلة فى حياة الفرد ، وهى تعنى فى وقت معاً (أ) فترة معينة فى نمو الفرد. (ب) طائفة معينة من السمات والمعالم التى تعتبر مميزة لهذه الفترة. ومن ثم فإن البلوغ يأتى بين الطفولة واكتمال النمو ، وتتميز بالنضوج الجنسى والحساسية الوجدانية . وافترضت النظرية التطورية شبهاً جزئياً بين نمو الفرد والجنس عامة ، بين تطور الكائن الفرد ، والتطور النوعى ، وبالتالى اعتبرت مراحل التطور الثقافى ، فى الغالب مشابهة لمراحل حياة الفرد ، فاعتبرت الوحشية « طفولة العرق » أو العنصر السلالى ، وفن ما قبل التاريخ « طفولة الفن » وهكذا . وقال تايلر « أظن أننا نستطيع أن نطبق المقارنة التى كثر ترديدها ، ألا وهى مقارنة المتوحشين بالأطفال بالنسبة لحالتهم الخلقية والعقلية ، بقدر سواء (١) . وهكذا فإن الوحشية كمرحلة ثقافية ، لم تعن مجموعة سمات ثقافية — بما فى ذلك انعدام سمات البربرية والمدنية فحسب ، ولكنها تعنى كذلك اشارة زمنية مزدوجة. فقد أشارت (أ) إلى حقبة معينة فى تقويم الزمن، وما قبل تاريخ الإنسان، من نشأة النوع الإنسانى إلى بضعة آلاف من السنين قبل ميلاد المسيح تقريباً ، حين سادت السمات الوحشية فى البشر كلهم ، طبقاً لما هو مفترض ، (ب) وإلى الوقت الذى تعيش فيه مجموعة بعينها فى نطاق حياتها بطريقة وحشية . ويمكن أن يكون هذا قد دام طبقاً للنظرية ، إلى أى تاريخ زمنى ، ولا يزال قائماً فى حالة كثير من القبائل البدائية المعاصرة . تلك هى المرحلة التى تسبق البربرية عادة ، ولكن بعض القبائل لم تبلغ مرحلة البربرية ، وقد لا يبلغونها قط وقد ينتكس البعض إلى الوحشية من مرحلة تالية لها . وهكذا تكون الإشارة الزمنية إلى مرحلة ثقافية ، وكأنها مرحلة فى حياة الفرد ، نسبية لا مطلقة .

إن رواية تايلر ومورجان عن التطورية ، باعتبارها نظرية — انطوت على شىء أكثر من مجرد مجموعة من ثلاثة مفاهيم مجردة . فإنها انطوت أولا

---

(١) « الثقافة البدائية » المجلد الاول ص ٣١ .

على افتراضات معينة قابلة للمناقشة عن حقائق التاريخ ، وعن التواريخ والترتيب الزمنى التى نشأت فيه فعلا المجموعات المختلفة من السمات ، وانطوت ثانياً على حكم على القيمة ، بمعنى أن الأحدث فى الزمن والأكثر نمواً ، هى على وجه الإجمال أفضل . وثالثاً ، وبقدر ما كان ثمة من اصرار على التشابه بين الوحشية والطفولة ، فإنه ينطوى على مفهوم لكليهما قابل للجدل . إننا اليوم أكثر تأثراً . بالفوارق بين الأطفال والبالغين من المتوحشين .

إن لفظى الوحشية والبربرية تعنيان عادة وصمة الانحطاط والازدراء على الأقل عند المعجبين بالمدنية . وقد تعنيان أحياناً شيئاً يدعو إلى الإعجاب عند الذين يؤثرون « المتوحشين الشرفاء » ومثل هذه الخواطر وخطأ الكثير من النظريات السابقة عن الحياة البدائية ، أدت إلى نبذهما جزئياً على اعتبار أنهما مصطلحات علمية ، فى الأنثروبولوجيا الحديثة . على أنه لا يزال فى الامكان استعمالهما ، بطريقة مائعة غير فنية ، شريطة ألا يحاول المرء تعريفهما تعريفاً دقيقاً . وفى مقدور المرء أن يدرك أن هناك ألواناً كثيرة من الوحشية ومن البربرية والمدنية ، كذلك من السهل إدراك أن الحياة ، فى المرحلتين الأوليين قد تفضل الحياة فى ظل ما يسمونه « المدنية » من حيث الأخلاق وغيرها . ولقد كف كثير من علماء الأنثروبولوجيا الحديثين عن استعمال ألفاظ « بدائى ، وحشى ، متبربر » لأنها مبهمة ، ولأنها توحى بالاحتقار والاستخفاف . كذلك تحاشوا للأسباب نفسها « همجى ، وثنى ، فج ، منحط » وآثروا استخدام مصطلحات أكثر موضوعية. بيد أنه ليس من اليسير للعثور على ألفاظ مرضية ، بمثل هذا الاتساع .

وفى كتابه « الأنثروبولوجيا » عرف تايلر هذه المصطلحات تعريفاً بسيطاً موضوعياً إلى حد ما (١) ، فقال بأن المرحلة الدنيا أو الوحشية هى التى يقتات فيها الإنسان على النباتات والحيوانات البرية ، دون أن يفلح ارضا

---

(١) نيويورك ١٨٦١ ص ٢٤ .

أو يستأنس حيواناً من أجل طعامه . أما المادة التى يتخذ منها أدواته فهى فى متناول يده فعلا . إن الناس « لا يستطيعون استخلاص المعدن من المادة الخام ، ومن ثم فإنهم ينتسبون إلى العصر الحجرى » . (نسب تايلر إلى جون لوبوك Lubbock فضل تقسيم العصر الحجرى إلى باليوليتى ونيوليتى أى قديم وحديث) . وتقوم البربرية حين يأخذ الناس بأسباب الزراعة ، أو حين يتوافر للقبائل الرعوية معين ثابت من اللبن واللحم . «وأخيراً يمكن اعتبار أن الحياة الحضارية بدأت بمعرفة فن الكتابة» . على أن المصاعب تنشأ حين نطرح أسئلة مثل : هل يجوز أن يطلق على الناس متوحشون » إذا كانوا يستعملون المعادن ولكنهم لا يشتغلون بالزراعة . ولا يستخدمون حيوانات مستأنسة ؟ وهل هناك أناس من هذا النوع ؟ وإذا كان الأمر كذلك فكيف يمكن تقسيم المراحل تقسيما دقيقاً ؟

٥ ـ التماثل والتشعب

وبعبارة دقيقة ، فليس ثمة ، ولا يمكن أن يكون ثمة ، نظرية للتطور ذات خط واحد بحت . فإن ذلك سوف يعنى أن كل الحيوانات والنباتات ، وكل المجتمعات والثقافات ، وكل أساليب الفن ، قد سلكت نفس الدرب بالضبط ، عبر تاريخ الحياة . وهناك استثناءات من هذا الرأى بالغة الوضوح بحيث لا يمكن اغفالها . ولقد أقرت كل نظريات التطور ، البيولوجى والثقافى بحقيقة وجود شىء من التشعب ، وقد أخذت هذه الحقيقة قضية مسلماً بها ، حتى فى الوقت الذى لم يستخدم فيه اصطلاح « تعدد الاتجاهات » ولم يكن ثمة حاجة فى منتصف القرن التاسع عشر إلى توكيد التباين ، لأن هذا التباين ، كان هو الظاهرة الأساسية التى يجدر تفسيرها : ألا وهى أصل الأجناس المختلفة . فأى شئ فى عالم الحيوان والنبات أوضح من الفوارق بين الأنماط ؟ فقد بدا الإنسان والقرد ، الحشرة والطائر ، والسمك ، عوالم بعيدة بعضها عن بعض ، إلى حد أن فكرة تحدرها المشترك كانت فى بداية الأمر ، لا تصدق . حقاً

قال الكتاب المقدس بأن الجنس البشرى بأسره انحدر من آدم وحواء ، وبأن الناس كلهم أخوة ، بمعنى من المعانى ، ولكن الهوة بين اللندنى المتعلم وساكن أستراليا الأصلى كانت بالغة الوضوح إلى حد لا تحتاج معه إلى بيان . وفى تقرير الفرضية العامة للتطور ، كانت الحاجة ملحة إلى إبراز الروابط الدفينة بين هذه الأنماط كلها باعتبارها أجزاء من نفس العملية الشاملة ، وعلى اعتبار ان فيها جمعياً مميزات جوهرية مشتركة . ومن السهل أن ندرك كيف أن الحماس البالغ لهذه الناحية من البحث ، كان من الممكن أن يؤدى ببعض أصحاب النظريات إلى المبالغة فى ضروب التماثل .

وكان مورجان واحداً ممن ضربوا بأوفر سهم فى هذا المضمار . فنادى بأن كل الجماعات البشرية ، من حيث أنها تطورت اطلاقاً ، فإنها مرت بنفس تعاقب المراحل . وفى بعض الجماعات على الطريق ، وتغير بعضها ببطء ، وتوقف بعضها ، وتقهقر البعض الآخر . وربما ساعد هذا على تفسير تباين الجماعات القائمة . ولكن كان هناك طريق رئيسى واحد فقط للتطور الثقافى .

إن النظرية تغدو يوماً بعد يوم أكثر استمساكاً بالخط الواحد ، ومثاراً لجدل أكبر ، حين يحاول صاحبها أن يربط كل حقبة من الزمن وكل خطوة فى التعاقب التاريخى بالمزيد من السمات المميزة عند المزيد من الشعوب المختلفة فى جميع أنحاء العالم ، وهذا يعنى مزيداً من التماثل وقليلا من التنوع . وإذا نحن سرنا إلى نهاية الشوط ، لانطوى هذا على أن كل المتوحشين كانوا متماثلين ، وكل البربريين كانوا متماثلين ، وكل المتحضرين كانوا متماثلين فعلا ، وكذلك يفهم التطور الثقافى على أنه عملية مركبة متكاملة تكاملا محكماً ، تطور فيها كل مظهر من مظاهر النشاط الإنسانى ، جنباً إلى جنب مع كل نشاط آخر ، فى مجموعة من التعاقبات المتوازية . ومعنى هذا أيضاً أنه فى كل لحظة ، تقترن التغيرات المقدرة سلفاً فى التنظيم الاجتماعى والسياسى ، بالتغيرات المقدرة سلفاً فى التكنولوجيا والدين والفن وغيرها من مظاهر الثقافة . وطبقاً لهذا الرأى

سوف يكون من الميسور إذا أخذت أية سمة رئيسية من سمات شعب ما ، الاستدلال على سائر السمات ، وعلى مرحلة التطور العامة ، التى بلغها ذلك الشعب . وبصرف النظر عن التباينات اليسيرة التى ترجع إلى الفوارق البيئية ، سوف يسير التطور فى كل مكان فى خطوط متوازية (أ) بالنسبة إلى الطريق الرئيسى الذى تسلكه مختلف الشعوب ، (ب) وبالنسبة إلى تزامن ضروب النمو المتزامنة فى مختلف فروع الثقافة عند شعب معين .

ولم يذهب مورجان إلى هذا الحد المتطرف ، ولكنه كان قاب قوسين أو أدنى منه ، أكثر مما يمكن أن يفعل أى عالم أنثروبولوجى معاصر . وألمع إلى أن الانحرافات عنه كانت يسيرة نسبياً ، وانها راجعة إلى ظروف استثنائية خارجية . وعلى النقيض منه ، رأى أصحاب النظريات الذين جاءوا بعده ، أن مختلف فروع الثقافة مترابطة ترابطاً واهناً ، وأكثر قدرة وقابلية للتغيير المتشعب المتنوع ، وكذلك أكثر استجابة لظروف البيئة ، بما فى ذلك الانتشار من جماعات أخرى . على أن القوائم المتقنة من السمات والمعالم التى خص بها مورجان كل مرحلة ليست زائفة كلية ، رغم أنها عرضة للتصويب فى كثير من النقاط .

وماذا يجدر أن نفعل بهذه النظرية مع تقدم المعرفة ؟ ثمة سبيل ممكن ، وهو أن نعالجها على أنها افتراض ، ثم نحاول أن نصححها ، شيئاً فشيئاً ، حينما يتكشف وجه الخطأ أو المبالغة . وهذا ما تم طوال القرن التاسع عشر ، ولا يزال اليوم يجرى . إن أسلوب البحث الذى انتهجه سبنسر ومورجان وتايلر وج . ج فريزر بات يسمى « المنهج النسبى » . وقد تضمن البحث فى مصادر لا عداد لها عن أمثلة للمراحل الأصلية والمراحل الفرعية، وتصوروها سلفاً على أسس معينة . ومن مواطن الضعف فى هذا المنهج ، أن ينزع بالمرء إلى أن يجد فى البحث بصفة خاصة عما يدعم نظريته . ويجب أن نسلم فى نفس الوقت بأن ذخيرة المعلومات التى جمعها تايلر ونظمها (وبدرجة أقل مورجان) ، ذات قيمة كبيرة ، بحيث لا يمكن تجاهلها فى أية نظرية التطور

الثقافي تأتى بعدها . ورغم أنها ، فى كثير من الأحوال ، لا يمكن الاعتماد على تفاصيلها وتفسيراتها ، فإنها تعتبر عملا فذاً بالنسبة لجيلهم ، فهى أحد التراكيب النافعة — ولكن لا يمكن مطلقاً أن تكون حاسمة — التى يستطيع كل قرن من قرون العلم أن يبنيها على المعطيات المتاحة له ، وحتى ينسخها علم القرن التالى . إن المنهج الأثير فى الأنثروبولوجيا اليوم يتجه نحو طريقة مختلفة للتنظيم تحت عناوين مناطق محددة ، ومجموعات اجتماعية معينة ، وفى فترات بذاتها ، وذلك بوصفها كلا عضوياً ، لا التنظيم على أساس تصنيفات مجردة مثل « نظرية السحر ، ونظرية الأرواح (١) ، الأساطير ، اللغة ، العد ، الأسرة » وغيرها مما كان يؤثره تايلر وفريزر ومعاصروهما . والخطر فى هذا الضرب الأخير من التنظيم يكمن فى الايحاء بأن كل الشعوب فى كل مكان أقرب شبهاً بعضهم ببعض ، بالنسبة لكل من هذه النقاط ، مما هو فى واقع الأمر . على أن لكل أسلوب فى التصنيف ، ولكل طريقة فى تنظيم المعلومات وتفسيرها ، مواطن القصور والتشويه فيها ، بالإضافة إلى ما تسفر عنه من جوانب الحق . ويجنح المنهج الحالى إلى المبالغة فى تقدير التباين والتنوع . وعلى الرغم من أن كل التراكيب التطورية العظيمة التى ظهرت فى أوربا فى القرن التاسع عشر تتطلب المراجعة المستفيضة فى ضوء المعرفة الراهنة ، فإنها تنطوى على قيم معينة خالدة ، لابد أن يرجع إليها المحدثون من أصحاب النظريات بعين فاحصة قادرة على الانتقاء .

٦ — مورجان والماركسيون
صعود نجمه وأفوله

على الرغم من أن نظرية مورجان لم تكن مادية من الناحية الفلسفية ، فإنها راقت كثيراً فى أعين الماركسيين الأوائل ، وأكبر السبب فى هذا هو توكيدها

(١) Animism : مذهب حيوية المادة ، الاعتقاد بان لكل ما فى الكون ، حتى للكون ذاته روحا أو نفسا ، وان الروح أو النفس هى المبدا الحيوى المنظم للكون

على أثر الملكية والتنظيم الاجتماعى على الثقافة ، ولأنها (على عكس نظرية الكتاب المقدس) قالت بتطور المجتمع من بدايات بدائية . وفى هذا يقول ف.ف. كلفرتون « إن كل مفكر متطرف (راديكالى) فى القرن التاسع عشر استشهد بمورجان بوصفه المرجع الأخير . من ذلك أن فردريك انجلز بنى كل كتابه « أصل الأسرة » على فرضية مورجان ، واستخدم كوتسكى Kautsky شواهد مورجان فى كتابه عن « الزواج والأسرة » . وأشار بليخانوف عدة مرات إلى مورجان ، فى مختلف دراساته عن الثقافة والفن البدائيين (١) . وعلى مر الزمن ساعدت شعبيته لدى الكتاب الماركسيين على إحداث رد فعل ضده فى دوائر أخرى ، وعلى الأخص عند أعداء الشيوعية اليوم . وهذا أمر يجافى الانصاف ، إلى حد ما ، حيث أن مورجان نفسه لم يكن ماركسياً ، وليس فى نظريته شىء شيوعى على التحديد » .

ونفر كثير من رجال العصر الفكتورى المحافظين « نفوراً شديداً » من أعمال مورجان لأنه صور الإنسان الأول فى صورة المنغمس فى الاتصال الجنسي بدون تمييز أو قيود (٢) . ولكنه سر المحافظين فى نواح أخرى ، وأهمها اظهاره أن أحادية الزواج والملكية الخاصة كانتا من خصائص أعلى مرحلة من التقدم الذى حققه الإنسان حتى ذلك الوقت . ولكن عالماً آخر من رجال التطور هو وسترمارك (٣) ، سرهم أكثر من مورجان ، لاختلافه مع هذا الأخير فى موضوع تاريخ الزواج . فقال بأن « أحادية الزواج انتشرت بشكل يكاد يكون عاماً بين أجدادنا الأقدمين ، وأن زواج الإنسان، على كل الاحتمالات ، موروث عن جد أقرب شبهاً بالقرد » . وهذه النظرية بدورها ، هاجمها روبرت بريفولت Briffault فى كتابه « الأمهات »

---

(١) « «The Making of Man» » نيويورك ١٩٣١ ، ص ٦ .

(٢) كلفرتون ص ٦ ، نقلا عن و .هـ.و. ريفرز .

(٣) History of Human Marriage (نيويورك ١٨٩١) ، Origin and Development of the Moral Ideas (١٩٠٦/١٩٠٨) .

على أن آراء مورجان، فى جملتها، راقت فى أعين المتطرفين والاصلاحيين الليبراليين، بشرحه الزواج والملكية وتقاليد الأخلاق والقانون والعدالة، باعتبارها نتاج التطور التدريجى، ومن ثم ليس لها سلطان أبدى مطلق، بل إنها تظل عرضة لمزيد من التغيير. وتلك الأفكار المسلم بها اليوم فى العلوم الاجتماعية وعلم الأخلاق القائم على الفلسفة الطبيعية، كانت فى عصر مورجان، امتداداً ثورياً « للداروينية الاجتماعية ». ولقد تشجع الاشتراكيون وغيرهم من المصلحين، بالرأى الذى عبر عنه مورجان فى دراسته للملكية، حيث أبرز ما للطبقات ذوات الامتيازات من طابع مرهق يبهظ كاهل المجتمع، وكان نمو الملكية هائلا حتى باتت فى أعين الشعب قوة لا يمكن ترويضها. وقال بأنه سيأتى الوقت الذى يستطيع فيه ذكاء الإنسان أن يخضعها، وأن يحدد علاقات الدولة بالملكية التى تتولى حمايتها. « إن مصالح المجتمع أسمى من مصالح الفرد، » وان فناء المجتمع ليؤذن بأن يكون نهاية حياة غايتها وهدفها الملكية، لأن مثل هذه الحياة تنطوى على عناصر الدمار الذاتى » (١).

ولا تقوم أهمية مورجان فى فلسفة تاريخ الفن على ما ذكره هو عنه، بل تقوم على ما لنظريته العامة عن التطور الثقافى من أثر غير مباشر على الفن. فطالما تمتعت نظريته برواج هائل لدى جمهور المفكرين، فإنها شجعت على مدخل تطورى إلى الفنون بذاتها، وإلى الدين والعلم وغيرها من مظاهر الثقافة التى لم يتناولها تفصيلا (٢) ولكن هذا الرواج ضعف شيئاً فشيئاً فى

---

(١) « المجتمع القديم » ص ٥٦١ .

(٢) اورد بارنز اسماء عدد من الكتاب المتاخرين الذين طبقوا التطوريةعلى الثقافة البدائية . منهم فى امريكا W.J. McGee — F.H. Cushing — J.W. Powell D.G. Brinton فى كتاب « علم الاجتماع التاريخى » (نيويورك ١٩٤٨) ص ٣٢٠ وهو يصف فريزر صاحب كتاب Golden Bough المشهور بانه تطورى خفيف التمييز . وربما كان اكثر امثلة الانثروبولوجيا التطورية ذات الخط الواحد ، وعلم الاجتماع التاريخى تطرفا وبعدا عن النقد النزيه ، موجودا فى المؤلفات العديدة للكاتب الفرنسي تشارلز م . لتورنو (١٨٣١ ـ ١٩٠٤) وقد لخص آراءه فى La Sociologie d'après Ethnologie (١٨٩٢) وعالج كثيرا من فروع الثقافة على هذا النحو . وقد لخص بارنز تاريخ=

الأنثروبولوجيا نتيجة الحملات التي شنت على نظريته عن الزواج والقرابة التي تقوم على النسب إلى الأم ، ثم بفعل الهجوم الذي شن بعد ذلك على منهجه وطريقته اجمالا . كذلك كان لأفول نجمه صدى بعيد المدى على التفكير في حقل تاريخ الفن . واتجه هذا الصدى إلى تعويق كل النظريات التطورية في هذا المجال ، سواء كانت نظرية تطورية في خط واحد ، أو غيرها (١) .

= النظريات الاجتماعية فى مراحل الثقافة من عهد كونت الى الوقت الحاضر (ص ٨١ ـ ٠) بما فيها نظريات باجوت ، كوفالفسكى ، ووندت ، ودور كيم : وجريف ونوفيكاو ، ورانزنهوفر ، وتونى ، وجدنج ؛ والوود .

(١) ـ يمكن الاطلاع على تفصيلات اكبر عن مورجان وتايلر وغيرهما من أنصار التطورية فى خط واحد فى الاستعراضات الحديثة لنظرية الانثروبولوجيا . ومن أحسنها دافيد بدنى فى كتاب «الانثروبولوجيا النظرية» (نيويورك ١٩٥٣) الفصل السابع . وهوبل فى كتاب « الانسان فى العالم البدائى » (نيويورك ١٩٥٨) والكتاب الذى نشره كروبر « الانثروبولوجيا اليوم » (شيكاغو ١٩٥٣) وجولدن تشيلد «التطور الاجتماعى» (نيويورك ١٩٥١) . الفصل الاول . وسنأتى فيما بعد على ذكر الهجمات التى شنت مؤخرا على مورجان وتايلر .

الفصل العاشر

التطورية فى الجماليات
تاريخ الديانة والفنون الخاصة

١ ـ نظريات التطور فى علم الجمال
(الن ، صلى ، جروس ، جويو)

ظهر فى عقود السنين الثلاثة الأخيرة من القرن التاسع عشر فيض كبير من المقالات والدراسات والكتب التى هى أقل أصالة ، أخذت على عاتقها ملء قصة تطور الفن بالتفاصيل فى نقاط مختلفة . ولقد تخصصت فى التركيز بشكل أكثر أو أقل افاضة على نواح مختلفة ، فعالج بعضها فناً واحداً أو واسطة واحدة من وسائط الفن ، مثل الموسيقى واللغة . وتناول بعضها فترة أو مرحلة ثقافية معينة ، مثل الفنون القبلية الحديثة . كما تناول البعض الآخر مفهوماً بذاته .مثل مفهوم الفن باعتباره « لعباً » . وارتضى بعضها واتبع نظرية بذاتها من نظريات التطور ، كتلك التى جاء بها سبنسر ، أو تين ، أو مورجان ، وقدم بعضها أمثلة جديدة للنمو ، مع قليل من التفسير النظرى . ولم يكن هناك تمييز واضح دائماً بين مختلف مفاهيم التطور . فاستخدمت المصطلحات الغامضة مثل « افتراض النمو » و « التقدمية » و « الداروينية الاجتماعية » الواحد منها مكان الآخر . وتحمس كثير من الكتاب فى الدفاع عن التطورية فى نطاق دراساتهم ، ضد « الخلق أو الابداع الخاص » ،

و « الأخلالية » ، إلى حد أنهم لم يحسوا بالحاجة إلى تعريف المصطلحات النظرية بدقة .

ومن بين العديد من الدراسات التطورية التي ظهرت في أخريات القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين ، يمكن أن نختار طائفة قليلة تمثل مختلف خطوط الفكر .

وكان كتاب جرانت ألن Grant Allen «الجماليات الفسيولوجية » رسالة قصيرة (١) عن علم الجمال العام من وجهة نظر علم النفس الطبيعي ، وقد أهدى إلى « أعظم الفلاسفة الأحياء هربرت سبنسر » ، « كمحاولة للتوسع في اتجاه واحد في المبادىء العامة التي وضعها » . واعترف المؤلف في أكسفورد بأنه مدين كذلك بالفضل لمؤلفات بين Bain ، وهلمولتز Helmholtz ، وهرمان Hermann ، وبرنستين Bernstein في علم النفس الفسيولوجي . وهاجم علماء الجمال من أنصار « الفوطبيعية » (ما فوق الطبيعة) هذا الكتاب في احتقار شديد ، شأنه شأن أي منهج في علم الجمال ، يقوم على المذهب الطبيعي (٢). وجدير بالذكر أن ألن في محاولته تفسير طبيعة الخبرة

(١) Physiological Aesthetics نيويورك ١٨٧٧ .

(٢) مثال ذلك هجوم جلبرت وكوهن في « تاريخ علم الجمال » (بلومنجتن .. انديانا ١٩٥٣) ص ٥٢٦ . ويبدو لهؤلاء الكتاب انه « اعتراف » طائش من الن ان يقول بصراحة بانه « ليس نصيرا شديد الحماس للفن الجميل » ، وانه يجدر به ان يعتبر هذا شيئا نافعا للعلم ، « لان الذى يعبد الفن عرضة لان يضع فى اعتباره – الى جانب تدبره لابسط عناصره – مشاعر الحماس التى تثيرها فيه أعلى ارتقاءاته » . لكن الن لم يكن بعيدا عن الحقيقة كثيرا حين قال بان هـــذا الشخص (الذى يعبـد الفن) « يحتمل ان ينظر بعين الاحتقار الى كل لون من العاطفة الجمالية ، اللهم الا اسمى هذه المواطف التى تستطيع ان ترضى ذوقه المرهف المهذب . » (المقدمة ص ٨) . ويقول الن فى فصول تالية بانه لايجهل الفنون الجميلة ولايفتقر الى تقديرها . وهو على حق فى قوله بأن « الاسراف فى عبادتها » يعوق التفكير الصافى الدقيق ، وخاصـــة فى قبول الفكرة المرفوضة التى تقول بأن الفن نشأ من اساس مادى بدائى » ، والهم بحق « علم الجمال بانه خصص لامد طويل للبلاغة المتعالية ، والخطابة الشعرية الغامضة . وان وجود هذا الاسم على غلاف كتاب كاف لصرف معظم القراء الملمين عنه . » ولايزال من الممكن ذكر هذه الملاحظة فى شىء من الصحة .

الجمالية ونشوئها على أساس فسيولوجي ، إنما كان يحاول إحدى المهام الشاقة فى علم النفس أو الميتافيزيقا . وهى مهمة لم تنته بعد ، وليس لأنصار الفلسفة الطبيعية(1) أو الفلسفة الفوطبيعية أن يزعموا أنهم فسروا الخبرة الجمالية بأية طريقة كاملة شاملة . ومواطن الضعف فى محاولة ألن واضحة ، ولكن يسهل فهمها ، إذا تذكرنا أن علم النفس العلمى كان فى طفولته الأولى فى أيام ألن . الحق أنه أضاف شيئاً له قيمته إلى التعاليم البريطانية فى التجريبية والتطورية فى علم النفس وعلم الجمال . ذلك أنه طبق المعلومات الجديدة عن فسيولوجية الإدراك الحسى ، وطابع اللذة أو النشوة ، والتكيف العاطفى على ظواهر الخبرة الجمالية ، وفعل هذا فى أسلوب تطورى ، لابد أنه كان متعذراً على بيرك أو هيوم أو كانت أو غيرهم من مفكرى القرن الثامن عشر ، كما أن سبنسر أوحى به فى ايجاز .

وحيث نبذ ألن الثنائية التقليدية التى كانت قد عوقت التجريبية البريطانية منذ عهد لوك ، فإنه اختار فكرة الفلسفة الطبيعية عن العقل . ودون تمسك بالمزاعم العريضة التى قال بها فخنر فى ذلك الوقت ، عن الدقة الكمية فى علم الجمال ، فإنه ذهب بفروض معينة أساسية فى علم الجمال القائم على المذهب الطبيعى ، نقول ذهب بهذه الفروض خطوة أبعد فى سبيل صياغتها صياغة صريحة محددة . وكان نظراته الميتافيزيقية الرئيسية ، هى نظرة الإغريق والمادية الحديثة : وهى أن « وظائف المراكز العصبية العالية العاملة على التنسيق ، هى الوعى بعينه ، وأن أية وظيفة عصبية أخرى لا يمكن إدراكها على وجه

---

(1) « ومدار الفلسفة الطبيعية ان الطبيعة تفسر نفسها بنفسها ، فهى الحقيقة كلها ، ليس وراءها شىء ، وليس فوقها شىء ، فكل شى فى جوف الطبيعة ذاتها . فان كان الانسان جسما من ناحية ؛ وعقلا من ناحية اخرى ، فكلتا الناحيتين من مقومات الطبيعة على حد سواء . وبهذه النظرية تتخلص من التفكير الثنائى الذى كان يشطر الكون شطرين : مادة وروحا ، كما يشطر الانسان شطرين جسما وعقلا » (من مقدمة بقلم د . زكى نجيب محمود للكتاب « الاحساس بالجمال » تأليف الفيلسوف الاسبانى سانتايانا ١٨٦٣ ــ ١٩٥٢ ، وترجمة د . محمد مصطفى بدوى ، ص ١١) .

التحديد إلا إذا ربطت بجهاز الطاقات فى الأعضاء العليا ، وهو الجهاز الذى يشكل الحياة النفسية » (١) .

وكان علم النفس الجمالى عند ألن تطورياً ، أولا فى محاولته العامة لابراز كيف أن خبرات الفن الذهنية الباطنية المركبة ، بما فى ذلك الأدب والتصوير ، قد نشأت عن جهاز الإنسان الجثمانى وتراثه الحيوانى . وإذ رفض فكرة رسكين وداروين بأننا لا نستطيع أن نفسر السبب فى أن بعض الأشكال والألوان يهيج وبعضها بغيض ، نراه عمد إلى إيضاح « العلاقة الكبرى بين اللذة والألم وبين كياننا العضوى وظروفه » ، وابراز حقيقة أن مشاعر الرضا ومشاعر الاشمئزاز الكامنة فينا ، بالنسبة للمسائل الجماليــة هى النتيجة الحتمية للاختيار الطبيعى ». وكان هدفه من ذلك « أن يظهر الاحساسات الجمالية على أنها نظائر ذاتية ثابتة لأحوال عصبية معينة محددة . » وأن يتطرق من دراسة مثل تلك الابتهاجات البسيطة بالألوان الزاهية أو الأصوات الرخيمة أو التقليد الفج للرسوم ، مما يدخل السرور على الطفل وعلى الوحشيين «إلى الاشباعات والابتهاجات التى تزداد تعقيدا عن طريق المناظر الطبيعية والموسيقى والتصوير والشعر » . واستقى ألن من فلسفة التجريبية البريطانية تركيزه على أن السرور والألم قابلان للتحول من الإحساس المادى المباشر إلى أفكار عن أشياء وأعمال خيالية ، وإذا كان السرور المشتق من الجهاز العصبى مرتبطا فى فكرالانسان بشخصيته ، باعتباره جزءا من خطة عمل يتخيلها هو ، فانه ، أى هذا السرور ، لا يصل إلى المستوى الجمالى . «أما إذا كان هذا السرور نتيجة عمل غير متصل فى فكر الانسان بشخصيته ، ولا صلة له قط بالواقع ، فانه يصبح عند ذلك موضوعا لعام الجمال : فى التمثيل الشعرى والتصويرى معا » (٢). وبعد بحث تفصيلى للحواس العليا والدنيا باعتبارها مصادر للمشاعر السارة والمؤلمة ، عمد ألن إلى استعراض

(١) ص ٢٠١ .
(٢) ص ٢١١ .

موجز « للفنون القائمة على المحاكاة والتقليد » ، على أساس من اللذة السيكولوجية كذلك . وهنا علق ، بطريقة ايحائية ، على «انفعال الحلال» «وتأثير الحبكة» ، واستخدام الألفاظ والصور العاطفية وغيرها من الموضوعات التى تهم علماء الجمال دائما .

وارتضى الن «نظرية اللعب» التى قال بها سبنسر فى نشأة الفن وطبيعته(١). فقال بأن أعظم اللذات الجسدية ، تستمد عادة من الأكل والشراب والإنجاب ، باعتبارها وظائف ضرورية للابقاء على حياة الفرد والنوع . أما هدف العمل فهو توفير ضرورات الحياة . وقد ينتج اللذات عرضا . أما اللعب فهو نشاط نمارسه لأنه مصدر مباشر للرضا والمسرة ، وهو غير هادف بالنسبة للحاجيات التى توفر الحياة ، وينتج عن تراكم الطاقة فى الكيان العصبى الكامل الانتعاش ، السليم ذى القدرة العالية : وهذه الطاقة تستنفد فى اللعب فى ظروف الفراغ ، فى أى شىء فى متناول يد الانسان . ويقول ألن بأن اللعب والفن يشتركان كلاهما فى بعدهما عن وظيفة خدمة الحياة ، وفى أن السرور وحده هو غايتهما المباشرة . وهنا نجد أن ألن قد بالغ فى تبسيط الحقائق أكثر مما فعل سبنسر . فان سبنسر لم يقل بأن السرور هو الغاية المباشرة الوحيدة للفن . ويرى ألن أن اللعب يختلف عن الإحساس بالجمال ، من حيث أنه ، أى اللعب ، نشاط ، على حين أن الاحساس الجمالى تأثرى حسى ، عن طريق العين والأذن بالدرجة الأولى . ومن ثم تكون مهمة الفن أن يجمع أكثر ما يمكن جمعه من الأحاسيس البصرية والسمعية السارة مع أقل القليل من الأحاسيس المؤلمة . «وكل ما هو جميل أو بهيج ، بمقتضى مقاييس علم الجمال ، هو كل ما يهيىء القدر الأكبر من الاثارة مع أقل قدر من الارهاق والتبديد ، فى العمليات التى لا ترتبط مباشرة بالوظائف الحيوية» . أما القبيح ، بمقتضى هذا المقياس ، فهو كل ما يعجز عن ذلك عجزا فاضحا . وعنصر العاطفة فى الحالين ضعيف ، ويمكن إدراكه أساسا

(١) ص ٣١ .

باعتباره تمييزا عقليا . ويقول ألن بأنه عندئذ ندرك فكرة أن الشعور الجمالى شعور كريم سام ، طالما أنه لا يستهدف أية مهمة من مهام توفير الحياة . (وهنا أيضا نجده يجاوز الحد فى تبسيط طبيعة الفن الذى هو بالتأكيد غير موقوف كلية على إدخال السرور دون ألم ، أو الإثارة دون إرهاق) .

إن التباين الشديد بين العمل واللعب ، مع ربط الفن باللعب ، ليس أمرا جوهريا فى النظرية العامة لتطور الفن . وثمة ظل من الحقيقة فى فكرة أن الفن – مثل غيره من الأنشطة الحضارية ، بما فى ذلك العلم والفلسفة ، والألعاب الرياضية والشئون العملية – يستخدم الوظائف التى نشأت فى صراع ما قبل الانسان من أجل الوجود ، لغايات ومتع ليست ذات ضرورة جدية للبقاء . وصحيح كذلك من الناحية السيكولوجية ، أن اللعب والفن كثيرا ما يكون لهما قيم هامة غير مباشرة ، ولكن رغم ذلك ، هناك آنذاك اتجاه إلى تجاهلها فى هذين النشاطين كليهما . ولكن الفروق بين الفن واللعب هامة إلى حد أنه لم يعد ثمة مجال للجمع بينهما على أنهما أساسا متشابهان . ورغم ذلك فان الافتراض راق لعدد من علماء الجمال فى القرن التاسع عشر الذين تلهفوا على إيجاد صلة بين الصراع البدائى من أجل الحاجيات الضرورية وبين التأمل فى الفن ، ذلك التأمل الهادىء المفروض أنه مجرد من الأغراض غير عملى وأنه عقيم .

وعلى حين ارتضى كارل جروس Karl Groose نظرية اللعب بشكل جزئى ، نراه يتمسك بها تمسكا شديدا فى فكرة التطور ، باظهار كيف أن اللعب فى حد ذاته مفيد من الناحية البيولوجية ، وفى كتابه « اللعب عند الحيوان » (١٨٩٨) و « اللعب عند الإنسان » (١٩٠١) حاول أن يبرهن على أن لعب الحيوانات الصغيرة والأطفال ، ذو قيمة بالنسبة للبقاء ، باعتباره إعدادا وممارسة للأنشطة الضرورية فى الحياة المستقبلة ، وأنكر أن اللعب مجرد إفراغ فائض طاقة لم تتطلبها الغايات الضرورية . ومع ذلك قبل فكرة شيلر فى أن الفن واللعب متماثلان فى كون كل منهما غاية فى حد ذاته ،

على حين أن العمل وسيلة إلى غاية أبعد . أما الفن فانه ينبع خاصة من بواعث الحب والصراع .

وعلى حين هوجم تين لمبالغته فى الجوانب الاجتماعية وإهماله الجوانب الفردية فى الفن ، نجد أن ألن هوجم لعكس هذا السبب — هاجمه العالم السيكولوجى ج . صلى Sully فى مجلة «العقل»[1] . فحاول صلى — كما فعل سبنسر من قبل — أن يبرهن على أن الفن يؤدى وظيفة اجتماعية هامة ، عن طريق إثارة المشاركة الوجدانية . وعالج ألن هذا النقص ، فيما بعد ، فى كتابه «حاسة اللون أصلها ونموها»[2] ، وكذا فى مقال له عن «التطور الجمالى فى الإنسان»[3] وذلك أنه حذا حذو داروين فى أنه نسب إلى الحيوانات مبادىء حاسة الجمال ، ورأى أن الإدراك الجمالى تطور جنبا إلى جنب مع بقية الطبيعة الإنسانية . وذهب إلى أن حاسة اللون تمتد من علاقتها الأصلية بالوظائف الجنسية لتصبح أكثر إرهافا ونشاطا فى الفنون . وتصبح الملكات الجمالية ، بصفة عامة ، بفعل التطور ، واسعة ، ومنزهة عن الأغراض ، اجتماعية ، بشكل أكبر ، كما يتضح فى تطور العمارة بوصفها تعبيرا عن الشعور الدينى والقومى .

وكذلك حذا صلى حذو سبنسر فى اعتباره أن تطور الفن تقدمى ، من حيث القيمة . وأشار إلى تطبيق عملى لهذه النظرية فى النقد الفنى . ومن ثم أكد خطوة هامة ، كان سبنسر قد أشار إليها فى شىء من الابهام والغموض والاضطراب . وكتب صلى يقول[4] بأن علم النفس التطورى زودنا بمعيار للحكم على الفن ، أى بطريقة لمقارنة مختلف أنواع المتعة الجمالية

---

(١) المجلد الثانى ١٨٧٦ ، ص ٣٨٧ . انظر نيدهام ، ص ٢٣٦ .

(٢) لندن ١٨٧٩ .

(٣) مجلة « Mind » المجلد الخامس ١٨٨٠ ، ص ٤٤٥ — ٤٦٤ .

(٤) « الفن وعلم النفس » فى « المجلة الفلسفية » المجلد الثانى (١٨٧٦) ص ٣٢١ — ٣٢٤ وكذلك « الحس والبديهة : دراسات فى علم النفس وعلم الجمال » (لندن ١٨٨٠) المقال رقم ٨ (نيدهام ص ٢٤٣) .

بالنسبة لأشكال الفن المناظرة . وأن مبدأ التطور يتضمن توسع ملكاتنا وارتقائها . ويقول صلى بأن قانون هذا النمو زودنا بمعيار للأحكام الجمالية .

وفى السبعينات والثمانينات من القرن التاسع عشر ، ساعد الفيلسوف الفرنسى اللامع الذى قضى نحبه فى زهرة شبابه ، جين مارى جويو Jean-Marie Guyau (١٨٥٤ — ١٨٨٨) ، على توضيح المنهج التطورى القائم على المذهب الطبيعى فى الجماليات . فقد حذا حذوتين فى الجمع بين وجهات النظر السيكولوجية . ولكنه بدلا من أن يغطى المجال الكبير الذى عالجه تين وسبنسر ، تناول مباشرة بعض المسائل المعنية الدقيقة ، وصحح الأخطاء السابقة ، ووصل إلى نظرية تجريبية معتدلة فى الفن والخبرة والجمالية (١) وهاجم بصفة خاصة المعتقدات الأساسية فى علم الجمال المثالى ، ابتداء من أفلاطون إلى كانت ، تلك المعتقدات التى سدت الطريق أمام أى تعليل قائم على المذهب الطبيعى للظواهر الفنية . فقد انحدت هذه جميعا فى تدعيم الفكرة الفوطبيعية عن الفن والجمال ، على أنهما ، فى أحسن أحوالهما ، روحيان تماما ، وأنهما منزهان عن الأغراض ، وأنهما تأمليان على نحو تجريدى ، وأنهما بعيدان كل البعد عن حاجيات الإنسان ورغباته وأنشطته العملية . ونادت التطورية الطبيعية أساسا بالرأى المضاد ، وهو أن الفن وكل ألوان الخبرة المتنوعة المرتبطة به ، مستمرة نتيجة الكفاح البدائى من أجل الحياة ، وأنها ساعدت الإنسان على البقاء ، وأنها ظلت على اتصال متنوع مع الحياة العملية . وكان ماركس وانجلز ، وتين ، وسبنسر ، يؤيدون هذه النظرة ، كل بطريقته الخاصة ، ولكن مع تفصيلات خاصة لم يستطع جويو قبولها ، وكانت العوائق التى وضعها كانت فى سبيل الجماليات العلمية — التى لاتزال قوية حتى اليوم — أشد قوة فى عهد جويو . ولم يكن التشابه المعتدل الجزئى الذى قال به سبنسر بين الفن واللعب ، يتعارض مع

(١) « الفن من وجهة نظر علم الاجتماع » (باريس ١٨٨٧) ، « مشاكل علماء الجمال المعاصرين » (باريس ١٨٨٤) نيدهام ص ٢٤٣ وما بعدها .

التطورية . وما من شك فى أن بعض أنواع الفن كانت قد فصلت فصلا جزئيا عن الكفاح من أجل البقاء المادى ، نتيجة تقدم وقت الفراغ عند المتحضرين . ومن المرغوب فيه اليوم فصل الفن عن سائر المهام فصلا جزئيا ، كما يلح أنصار فكرة «الفن من أجل الفن» ، حيث يجدر أن يترك للفنان بعض الحرية للبعد عن الاعتبارات الأدبية والنفعية التى تصرفه عن عمله ، حتى يتفرغ لانجاز موضوعاته . ويقول جوبو بأن تنمية الفن تنمية كاملة تتطلب أن يكون الفنان محوطا « بعبادة الجمال »[1] وكان التفاضل أو التخصص – بلغة سبنسر – مظهرا أساسيا فى العملية التطورية نفسها ، وقد حدث بالفعل طوال تاريخ الفن . ولكنه كان دائما جزئيا ونسبيا ، ولم يكن قائما على تشعب ثنائى ميتافيزيقى كامل .

ولم يتأثر جوبو تأثرا يذكر بنظرية شيلر أو سبنسر فى أن الفن ضرب من اللعب . وراح يجادل بأن تصور الفن على أنه ممارسة عابثة ، ولو أنها سليمة ، لأسمى قوانا ، معناه أن نجعل منه هواية ونتجاهل ما للفن العظيم من طبيعة أساسية خطيرة الشأن . وقال بأن مفهوم شيلر عن الفن المثالى ومحاولته وضع الفن فوق الحياة – يميل إلى الهبوط بالفن إلى ما دون العلم والحياة اليومية . وليس الفن نوعا من اللعب ، ولو أن اللعب يتضمن بعض العناصر الجمالية . وفى تطوره من المرحلة البدائية لا يعود الفن يصبح لعبا ، بل يصبح شكلا من أشكال العمل . ويقول جوبو بأن تمييز جرانت ألن بين اللعب والفن تمييز غير سليم . فانه لا يمكن فصل الإحســاس الخالص عن النمل ، وكل إدراك حسى هو لون من النشاط فى العضلات والأعصاب على حد سواء ، وليس تأمليا بأسره قط ، وحتى إذا عزل الفن نفسه ، لفترة ما ، عن جوانب معينة فى الحياة من حوله ، فان هذا العزل لا يكون بالضرورة أبديا ، فقد يعود الفن ، نتيجة لنموه المستقل ، ليصبح ألزم أو أكثر ضرورة لسائر الحياة ، مما كان من قبل . «إن الحضارة الإنسانية

(١) المصدر السابق « مشاكل علماء الجمال المعاصرين » ص ٩٢ .

التى تضاعف فى كل منا كل أنواع القدرات ، وتسرف فى تقسيم وظائفنا ومهامنا ، إن هذه الحضارة تضطر إلى أن تعوضنا بمختلف أنماط اللعب الجمالى ، عن الجهد الذى تفرضه على أعضائنا» . (١)

وتابع جويو بحثه ليهاجم فصل كانت بين الجمال والمنفعة ، وما اقترن به من الحط من قدر المنفعة . وقال إنه طبقا لهذه النظرية ، فان كل شىء خارج عن نطاق «الفن من أجل الفن» ، يكون بالضرورة مفتقرا إلى الجمال ، وأن الصناعة والفن يسيران فى اتجاهين متضادين (وكان راسكين وموريس يحتجان على هذا الاضطراب فى الفن ، والحياة ، وفى الناحية النظرية على حد سواء) . وإلى جانب هذا هاجم جويو نظرية كانت المتصلة بهذا الموضوع ، والتى تقول بأن الجمال لا يسد حاجة حقيقية ، ولا يثير رغبة ولا خوفا ، وبأن الخبرة الجمالية تبعا لذلك «مجردة من الأغراض» بمعنى أنها غير ذات مصلحة قط ، اللهم إلا التأمل فى حد ذاته . وقال جويو بأن هذه النظرية معناها استبعاد الجمال من أصدق جوانب الحياة وأكثرها حيوية ، وعلى النقيض من ذلك ، أصر جويو على أن الحاجات والرغبات البشرية الأساسية المناظرة للوظائف أو المهام الضرورية للحياة قد تتسم بصفة جمالية ، وهذه هى التنفس والحركة والأكل والتكاثر — وقد عدلت الحضارة منها وهذبتها ، كما هو الحال فى الحب الحديث والتعبيرات عن الحب المثالى فى الفن . وأعلن جويو بأنه ليس ثمة انفعال جمالى لا يوقظ فينا طائفة كبيرة من الرغبات والحاجات بطريقــة لا شعورية تقريبا . ولا يمكن الفصل بين ما هو جميل وبين ما هو مرغوب فيه . (ويؤيد التحليل النفسى نظرية جويو فى هذا الصدد) . وكان يرى أنه «فى منشأ التطور الجمالى ، بين الكائنات الدنيا ، كان الإحساس المستساغ غير مهذب ، وشهوانيا تماما» . ووضع الإنسان تمييزا بين ما هو لذيذ فحسب ، وما هو جميل . ، أى بين اللذات الحيوانية واللذات الإنسانية . وفى مرحلة تالية من التقدم سوف

(١) المصدر السابق ص ١٠ .

يتمثل اللذيذ والجميل مرة ثانية فيما هو جميل . وكلما ازداد الانسجام فى الحياة ، فلسوف تتخذ كل ملذاتنا ومباهجنا طابع الجمال .

وأكد جوبو ، كما فعل سبنسر ، على الجوانب الاجتماعية فى المتعة الجمالية ، وخاصة بالنسبة لوظيفة الموسيقى والشعر فى إثارة الانسجام ، فان الفن يجب أن يتطابق مع كل القوى التى تعمل على توحيد المجتمع . لقد تبع الأدب فى الماضى تطور المجتمع ، «وكل تطور يحدث انحلالا.» (١) وقال بأن تدهور الأدب مرتبط بالبيولوجيا وعلم الاجتماع ، فقد يستطيع المرء أن يجد فى حقبة ما أمارات الشيخوخة أو الهرم – وهى إضعاف حيوية القوى التى تقاوم الفناء وافسادها . ولا يغرب عن البال أن الإفراط فى الحرية والثروة والأنانية والترف والحقد والحسد ، وغيرها ، إنما هى عالى اجتماعية تؤدى إلى انحلال المجتمع والفن وانهيارهما . وان الأدباء المنحطين المتفسخين ليعملون على تفتيت المجتمع .

وانتقد جوبو المنهج السسيولوجى عند تين وهنكين Hennequin ، على أنه بولغ فى تبسيطه . وقال بأن ثمة ثلاثة أنواع من المجتمعات تتفاعل مع العبقرية : أولها المجتمع الحقيقى السابق وجوده الذى يكيف العبقرى ، يعززه ويسانده بشكل جزئى . والثانى هو المجتمع الذى تحور تحورا مثاليا ، والذى يتصورد العبقرى نفسه . والثالث هو المجتمع الجديد الذى يتشكل بعد ذلك ، وهو مجتمع المعجبين به ، الذين يحققون إلى حد ما ابتداعه عن طريق المحاكاة .

وعلى خلاف الرومانسيين والمنحطين(٢) من أبناء جيله ، لم ير جوبو أن الفن يتعارض مع الآلة أو مع العلم ،فان الآلات نفسها صفة جمالية(٣) .

---

(١) « الفن من وجهة نظر علم الاجتماع » .

(٢) « «Décadents» » : جماعة من الكتاب والفنانين الفرنسيين فى أواخر القرن التاسع عشر تميزت أعمالهم بحذق بالغ فى الاسلوب ، مما يشكل اتجاها واضحا نحو التصنع والتكلف ، وبذلك يمثل اضمحلالا عاما – (المدرسة الرمزية فى أواخر القرن التاسع عشر ، ومنها بودلير ، وفيرلين ؛ وماليرميه) . الترجمة .

(٣) « مشاكل علماء الجمال المعاصرين » ص ٣٥٥ .

(هنا تحدث عن فرنسا برج ايفل ، لا فرنسا بودلير) . واستطرد يقول بأن سر الكون وشعره سوف يبقيان دوما ، جنبا إلى جنب مع التفسير العلمى لظواهره . إن العلم ، مثل الشعر ، قد ولد من التعجب ، ولسوف يكون ثمة شعر خالد فى العلم نفسه . ولقد بصر التطور البشرى كل ملكات الإنسان بما فى ذلك إحساسه ، ومن ثم أدى إلى تقدم علم الأخلاق وعلم الجمال(١) ولسوف يزداد هذا فى المستقبل«ولسوف يكتسب الفنان الروح العلمية التى تبرز الواقع كما هو من جهة ، والروح الفلسفية التى تمتد إلى ما وراء هذا الواقع ، وتثير مسائل أبدية ، من جهة أخرى» .

وجدير بالذكر أن الفرضية العامة القائلة بأن الفن يتأثر بالعوامل الاجتماعية ، لقيت تدعيما أكثر على يد الكاتب الفنلندى أريو هرن (٢) ، فقال بأنه على الرغم من أنه يوجد فى الفن حافز جمالى صرف ، لا يهدف إلى أية غاية خارجية ، فان هناك قوى خارجية كثيرة تؤثر فيه ، وهذه تظهر فى الفنون البدائية بما فى ذلك التزين والرقص والدراما . وقال هرن بأن للفن وظيفة إيجابية اجتماعية ، فى مساعدة الإنسان على تقوية خبراته الوجدانية ، سارة أو أليمة ، ثم فى أنه مسكن وجدانى يعمل على تهدئة الإحساسات البالغة الحدة وتلطيفها . وحذا حذو آدم سميث وسبنسر ، فى التوكيد على قيمة الفن بوصفه وسيلة لاتصال الانفعالات ، ومن ثم تثبيت دعائم تعاطف جمعى داخل مجموعات أكبر فأكبر .

٢ ـ تطبيق علم الاجتماع وعلم الأعراق البشرية
على « علم الفن » الجديد (جروس)

أوضح ارنست جروس Croose ـ وهو أحد علماء الانثولوجيا (علم الأعراق البشرية) والاجتماع من مدينة فريبورج ـ أوضح الحاجة إلى دراسة

---

(١) المصدر السابق ص ١٥٥ ، ١٦١ .
(٢) Yrjö Hirn فى كتابه « اصول الفنون ، بحث سيكولوجى سيولوجى » (لندن ١٩٠٠) .

مثل هذه المسائل دراسة علمية ، ومن ثم إلى «علم الفن» الجديد . فدعا فى كتابه «بدايات الفن»[1] ، إلى المزيد من الاهتمام بالفن البدائى ، لا لدوره الهام فى التطور الثقافى فحسب ، ولكن بسبب بساطته النسبية كذلك . وأوجز جروس أهداف «علم الفن» الأصيل ومناهجه وحدوده ، ثم استعرض الفنون الأساسية عند البدائيين المعاصرين ، مع إشارات عارضة إلى أمثلة من عصر ما قبل التاريخ (مثل رسوم الكهوف عند الأوربيين والبوشمن) ، وانتهى إلى بعض التعميمات عن فنون مختلف الشعوب .

وفكر جروس كثيرا ، كما فعل تين وفخنر ، فى متطلبات «علم الفن» الجديد[2] فبدأ بقوله بأنه أحيانا يعتبر مزيجا من تاريخ الفن وفلسفته ، ولكن أيا من هذين: التاريخ والفلسفة : لايستحق أن يسمى علما ، ذلك أن تاريخ الفن لا يمكن أن يصبح علما ، حتى تصنف حقائقه المستقلة تصنيفا يقوم على ارتباط منطقى . أما فلسفة الفن فكانت تأملية فى إفراط ، على حين أن تلك التى يؤمن أتباع هيجل وهربرت بها اليوم (١٨٩٣) « اهتمام تاريخى » فقط . والنقد الفنى ذاتى إلى حد بعيد . وليس لأى علم أن يأمل فى تفسير أية ظاهرة تفسيرا كاملا . فان على العلم أن يقنع نفسه باثبات التعاقب القياسى للظواهر فى نواحيه العامة ، وأنه ليستمر على المستوى التجريبى للأشياء . وسوف يكون علم الفن قد أنجز غايته ، متى أظهر أن «هناك روابط منتظمة متكررة بين أشكال معينة من الثقافة والفن» .

وقال جروس بأنه فى نطاق التجارب يجب على علم الفن أن يحاول أن يصف ويفسر ظواهر الفن الفردية والاجتماعية . والظواهر الفردية — رغم

---

(1) The Beginnings of Art فريبورج ١٨٩٣ (ظهرت ترجمته عن الالمانية فى نيويورك ١٨٩٧ — ١٩٠٠) ، كان الباحثون يستخدمون عبارة «علم الفن» لمدة سنوات ولكن ثمة خلاف كبير على معناها ومداها ، انظر كتاب مونرو «Toward Science in Aesthetics» (نيويورك ١٩٥٦) ص ١٤٣ .

(2) الفصلان الاول والثانى .

أنها تعتبر عادة أكثر طرافة — فانه لا يمكن ارتياد ميدانها ، إلى حد بعيد ، حيث أن المعلومات عنها غير وافية ، وخاصة فى العصور الأولى . وإن المنهج السسيولوجى ليبشر بخير أكثر : «حيث ينسب الطابع الكلى لمجموعات الفن فى حقبة أو بقعة إلى شعب بأسره أو عصر بأسره »(١) . ويجب على المرء أن يبدأ بالفنون البسيطة لدى الشعوب البدائية ، التى لا يزال علم الفن «يحتقر أن يشرفها بنظرة منه» . ويمكن أن يكون علم الأعراق البشرية (الإثنولوجيا) عونا كبيرا فى هذه الدراسة . ولن يتيسر لنا فهم التعقيدات الحضارية إلا إذا كنا على علم بالفن الوحشى . والخطوة الأولى هى جمع أمثلة من فنون كل الشعوب البدائية ، وبعد ذلك يجب على المرء أن يحاول توضيح ومقارنة خصائصها الجمالية جملة وتفصيلا ، بغية إدراك المعانى والأحاسيس الخاصة التى يقصد الفنانون البدائيون نقلها ، ثم نسبتها إلى مختلف أنماط ومراحل التطور الثقافى . وسلم جروس بأن هذا سوف يكون عملا شاقا طويل الأمد .

وفى استعراضه لتاريخ الموضوع ، أعلن جروس أن أبى ديبوس Abbé Dubos وهردر كانا أول من حاول تفسير الفن على أنه ظاهرة اجتماعية ، وأنهما كذلك أوليا الفن البدائى بعض الاهتمام . ونسب إلى تين فضلا أكثر مما ينبغى فى أنه بدأ المنهج السسيولوجى لتاريخ الفن . والواقع أن تين وجويو قد قصرا جهودهما على فترات الحضارة . وفوق ذلك ، لم تكن نظرية تين سليمة ، فانه ، مثلا ، أغفل حقيقة «أن الفن يتعارض مع الذوق ، لا سلبيا فحسب ، بل إيجابيا كذلك » . وكما أوضح هنكين فان تين بالغ فى تقدير الوحدة والطابع المميز فى السلالة والمناخ والذوق العام . «إن كل عمل فنى عظيم تقريبا يخلق لا مسايرة للذوق السائد ، بل ضده ، وإن كل فنان عظيم تقريبا لا يختاره الجمهور ، بل ينبذه» .

(١) ص ١٢ .

وهنا نجد أن جروس نفسه ، شأنه شأن الرجل الذى هاجمه ، قد جاوز الحد فى تبسيط الحقائق . فقد يكون ثمة «جماهير» عديدة فى أمة متحضرة كبيرة ، وقد يرتضى أحدها — وربما كان طليعة صغيرة ناقدة مرهفة الحس — رجلا عبقريا جديدا ويحتضنه ويشجعه ، على حين ينبذه أو يتجاهله معظم السكان . وكيف يتسنى التعرف على هذا العبقرى دون شيء من مثل هذا الاحتضان والتشجيع ؟ ان الفرضية الأساسية التى وضعها تين — وهى أن مناخ الذوق العام يعمل بمثابة «وسط» ينتقى ويحدد تطور الفن — لم تكن خاطئة ، ولكنها احتاجت إلى تكييف . فانه يجدر بالمرء أن يواصل إبراز شتى المؤثرات على فن مختلف المجموعات الفرعية والاتجاهات فى مجتمع ما ، وكذا أثر مختلف ألوان الفن عليها ، ولم يتم شيء من هذا قط حتى الآن ، على أى نحو يقترب من الاتقان .

وأكد جروس أن «وحدة الفن البدائى ظاهرة تتعارض إلى أقصى حد مع تنوع الشعوب البدائية»(1) . فالاستراليون والاسكيمو يختلفون كل الاختلاف ، ولكن حليهم وزينتهم (كما قال جروس) متشابهة فى الغالب . كذلك الحال فى رسوم الصخور عند الأستراليين وعند البوشمن الأفريقيين رغم الفوارق السلالية . واتخذ جروس من هذا حجة ضد نظرية تين السلالية . (لايتفق التحليل الأسلوبى المعاصر مع جروس فى التشابه الهائل بين فنون الجماعات البدائية) . واستمر يجادل بأن «الطابع المتماثل فى الفن البدائى يشير ، بما لا يدع مجالا للشك ، إلى سبب متماثل» ، وأن هذا العامل الذى يدعو إلى التوحيد ، هو طريقة الحصول على الطعام بين الشعوب التى تعيش على الصيد . واعتبر المناخ عاملا ثانويا ، يؤثر فقط ، عن طريق أسلوب الانتاج .

وعلى عكس نظرية اللعب فى الفن ، فى شكلها المتطرف ، أيد جروس الرأى التطورى بأن الفن كان وسيلة فعالة للبقاء الاجتماعى . ونبذ ذلك الاتجاه

(1) ص ٣٠٩

السائد بين الامم المتحضرة ، إلى معالجة الفن ، على نحو مضطرد ، على أنه ضرب من اللعب عديم الجدوى . وقال بأنه أمر لا يمكن تصوره ، ان عملا تصرف فيه طاقة ضخمة يكون عديم الأثر فى الابقاء على المجتمع وتنميته . وإلا لكان الاختيار الطبيعى » قد لفظ منذ أمد طويل تالك الشعوب التى ضيعت قوتها فى هذا السبيل الذى لا هدف له لصالح شعوب أخرى ذوات مواهب عمليه ، ولما تسنى للفن أن ينمو ويرقى بمثل هذا السمو والثراء.. كما نما وارتقى فعلا. (١) » وظلت الأهمية الاجتماعية والتهذيبية للفن فى تعاظم مستمر ، كوسيلة لرفاهية المجتمع من ناحية ، ومن ناحية أخرى للتنمية الفردية ،التى هى الهدف الرئيسى للتطور الاجتماعى . فإن الفن ليحرر الفرد من قيود الارتباط الاجتماعى . «وهكذا ليس الفن لعبا تافها — بل هو وظيفة اجتماعية لا غنى عنها ، وواحد من أشد الأسلحة فعالية فى الصراع من أجل الحياة » ، ومقدر له أن يزداد نموا وثراء ، عن طريق ذلك الصراع ، وهو اليوم باق من أجل قيمته الاجتماعية غير المباشرة أكثر منه من أجل سحره الجمالى المباشر ، وقال جروس بأنه من حقنا أن نطالب بأن الفن ينبغى أن يؤدى وظيفة اجتماعية ، وأخلاقية اجمالا ، ولكنه يستطيع أن يؤدى هذه المهمة على أحسن وجه ، عندما يخدم الاهتمامات الفنية ، وليس بالتعبير عن خواطر أخلاقية .

وللفنون البدائية أهمية عملية لدى شعوب الصيد . فان التزين يهذب المهارة الفنية ويرقيها . والزينة الشخصية والرقص يؤثران فى الاختيار الجنسى (بين الذكر والأنثى) . كذلك قد تفيد الزينة الشخصية فى إرهاب العدو . وإن الشعر والرقص والموسيقى لتلهب حمية المحاربين ليدافعوا عن الجماعة . وإن الفن كله ليوسع الروابط الاجتماعية ويقويها ، ولكن بقدر غير متساو ،

(١) ص ٢١٢

فالرقص والشعر لهما فى هذا المجال أثر كبير ، ولكن أثر الموسيقى فيه ضئيل جدا (وفى هذا يختلف جروس عن سبنسر) . وتنتقل الزعامة من فن الى آخر مع تطور المجتمع . فيفقد الرقص تأثيره عندما تتسع المجموعة الاجتماعية . ولقد كسب الشعر كثيرا باختراع الطباعة ، وإن صوته المهدىء ، «ليدوى بشدة فوق صليل السيوف» (وتعذر على الأحداث فيما بعد أن تدعم هذه النظرة المتفائلة) . وهكذا تناول جروس ، بالنسبة لكل فن ، مختلف التفاسير العملية والاجتماعية لظواهره البدائية وفيما قبل التاريخ . ولماذا أظهر إنسان عصر الرنة مهارة أكثر من خلفائه فى رسم الحيوانات التى كان يقتنصها وفى رسم أدواته ورسم المخلوقات التى اندثرت .. ؟ ذلك لأن شعوب الصيد تحتاج إلى مهارة أكبر فى الملاحظة والتنفيذ اليدوى ، فليست شعوب الزراعة ولا شعوب الرعى ، بحاجة ، من أجل البقاء ، إلى مثل هذه الدرجة من الكمال فى قوة الملاحظة ومهارة اليد ، وبناء على ذلك تتدهور هذه القدرات فيهم ، وتتدهور معها القدرة على تمثيل الطبيعة من حولهم (١) .

وهل تكمن مصادر الموسيقى — كما اعتقد ديبوس وسبنسر « فى إيقاعات الكلام المشبوب العاطفة» ، أو أن شوبنهور كان على حق فى أن يطلق على الموسيقى أنها «مستقلة تمام الاستقلال عن العالم المرئى» وعن أى عالم خارج عن الموسيقى ذاتها ؟ وهل كان دارون على حق فى القول بأن الموسيقى نشأت كوسيلة للجاذبية الجنسية ؟ ووجد جروس أن هذه النظريات كلها لم يتم تمحيصها فى ضوء الحقائق المتاحة . على أنه جنح قليلا نحو رأى شوبنهور حيث سلم بأنه لم يمكن بعد العثور على تفسير اجتماعى مقبول أو علاقة اجتماعية مرضية لهذا الفن . فالموسيقى «حركة عاطفية فريدة فى طبيعتها » . وقال جروس بأن موسيقى أى شعب مستقلة عن حضارته ،

---

(١) ص ١٩٦

وحضارته مستقلة عن موسيقاه ، فالموسيقى ، وهى فريدة بين الفنون ، «تخدم أساسا أغراض الفن وحده» . وأسرع علماء الاجتماع الآخرون إلى تحدى جروس فى هذه النقطة ، والإصرار على أن الموسيقى كذلك ، كانت جزءا لايتجزأ من التطور الاجتماعى .

٣ ـ النظريات التطورية فى الفنون البصرية البدائية
فن الأطفال ـ المراحل والتعاقبات
(هادون ، بوس)

وكما أن «الحلقة المفقودة» بين الإنسان والقرد قد حيرت علماء البيولوجيا قبل اكتشاف إنسان جاوة أو الإنسان القرد Pithecanthropus ، (إنسان منقرض وجدت بقاياه فى جزيرة جاوه) وغيره من الأنماط المتوسطة ، فكذلك حير الفن البدائى عقول الباحثين فى التطور الثقافى . فكيف يمكن – فى ضوء المعلومات الأركيولوجية – إبراز فن ما قبل التاريخ ، على أنه انتقالى من أولى مراحل الحياة الإنسانية ، المفترض أنه لم يكن فيها ثقافة ، إلى فن الحضارات القديمة ؟ وإلى أى حد كانت فنون الشعوب «البدائية» المعاصرة ، تشابه فنون ما قبل التاريخ ، ومن ثم تقدم مادة أو معلومات لإعادة صوغ النظريات عن فنون ما قبل التاريخ ؟

وفى الربع الأخير من القرن التاسع عشر ساعد كثير من الأركيولوجيين والأنثروبولوجيين على جمع ركام من المعلومات عن الثقافة البدائية . ولم يحاول معظمهم فصل المادة التى تشير إلى الفن وما يتصل به من ظواهر جمالية ، عن تلك التى تعالج جوانب أخرى من الثقافة البدائية . ولم يول بعض المؤلفات الكبرى التى تناولناها ، مثل كتاب ل. ه. مورجان إلا النزر اليسير من الاهتمام بالفن فى حد ذاته . ولقد تحقق بصفة عامة أنه لا يمكن الفصل ، فصلا تاما ، بين تطور الفن وبين تطور بقية جوانب الثقافة ،

أو أن يدرس بطريقة مثمرة نافعة ، فى عزلة تامة عنها . ومع ذلك فإن الاهتمام العام الشديد بأصل الفنون الحضارية ، وجه بعض الجهود لاختيار الخيوط الفنية فى التاريخ البدائى ، وجمع شملها . ومن ثم عولجت الفنون الحضارية الواحد تلو الآخر ، من وجهة النظر التطورية . كيف استطاعت الموسيقى والشعر والرسم وسائر الفنون ، أن تنمو فى عصور ما قبل التاريخ - قبل هوميروس وقبل المصريين ؟ وأى الأنماط فى كل فن جاء أولا ، وماذا كانت المراحل التالية ؟ وماذا كانت العلاقات السببية بين هذه الأنماط من الفن ، وبين العوامل التاريخية الأخرى ؟ وكيف كانت المراحل فى الفن البدائى مرتبطة بمراحل التنمية الاجتماعية ؟ .

ولقد أسلفنا ذكر محاولة جوتفريد سمبر لشرح أصول الفن على أسس تطورية . وشمل هذا النظرية التى تقول بأن التصميمات الرئيسية الزخرفية فى العمارة والفنون النافعة تطورت فى الأصل من العمليات الفنية الأولى التى اقتضتها طبيعة المواد المستخدمة والوظائف المقصودة منها . أما الزخرفة التى جاءت فيما بعد ، طبقا لهذه النظرية ، فقد اشتقت عن طريق نسخ تلك التصميمات الرئيسية البدائية بعد فترة طويلة من اختفاء العمليات الفنية التى أنشأتها ، وطبقت التصميمات المشتقة من صناعة السلال والنسيج ، فى بعض الأحوال على الخزف والمعادن ، وأنكر سمبر أن المحاكاة الواقعية للأزهار الطبيعية وأشكال النبات لعبت دورا كبيرا فى تطور الزخرفة البدائى .

وطبق هذه النظرية على الفنون الأخرى ، أتباع سمبر ، مثل فون كونز (١) Von Conze ممن رأوا أن أعظم مرحلة من الناحية الهندسية الأسلوبية غير الواقعية فى أى فن ، لا بد أن تكون أقدم مرحلة ، حيث أنها

(١) « اضافة الى تاريخ الرسم اليونانى » (بالالمانية) (هالى . سكسونيا ١٨٦٩) . انظر ايضا لستوول ص ٢٢٩ فى نظريات م . هورنز ، وك وورمان التى جاءت بعد ذلك ، وقررت أسبقية الفنون الزخرفية ، وخاصة الزينة الشخصية .

آقرب إلى الأساليب الأصلية . ومن العسير مواءمة هذه النظرية مع رسوم وصور العصر الباليولوثى الواقعية ، التى كانت تكتشف يوما بعد يوم فى أواخر القرن التاسع عشر والقرن العشرين ، ولكن هذه كان مآلها الإغفال فى كثير من الأحوال لصالح النظرية . وظلت الأفكار السائدة عن التصوير والنحت القديمين القائمة إلى حد كبير على المعرفة الجزئية بطرز المصريين واليونان والرومان — ظلت تفترض أن الترتيب الأساسى للتطور ، أى «تقدم الفن» ، كان ، ولا بد أن يكون ، نحو المزيد من التمثيل الواقعى . وانطوى الاعتقاد بأن الفن تطور تطورا أرقى ، وأنه كان أفضل من حيث التناسب ، وأكثر واقعية أو طبيعية — انطوى عادة على اتجاه مجامل سام من جانب المؤرخ الحديث نحو الفن البدائى .

وفى الثمانينات والتسعينات ، تركزت المشكلة العامة بالنسبة للمتعاقب والأسبقية فى الفنون البصرية ، فى مسألة واحدة : أيهما ظهر أولا ، التمثيل الواقعى أم الرمزية الزخرفية المجردة ؟ وتبدو هذه المسألة قليلة الأهمية نوعا ما بالنسبة إلى موضوع تطور الفنون برمته ، وهو موضوع معقد . ولكنها لقيت توكيدا كبيرا فى الأنثروبولوجيا . فان مسألة الأسبقية هنا لا تزال تعتبر هامة فى الأنثروبولوجيا ، إلى حد أنها ، فى عرض حديث لهذا الموضوع (١) ، كانت النقطة الوحيدة التى ورد ذكرها تحت العنوان الضخم «تطور الفن» .

ودحضا للفكرة التى شاع قبولها ، قدم و . هـ . هولمز ، والفرد هادون دليلا تجريبيا لاظهار أن الواقعية ، فى بعض الحالات على الأقل ، جاءت أولا . وكان بحث هولمز فى ١٨٨٨ متخصصا نسبيا (٢) . ورأى فى فن

---

(١) ا . ا . هوبل « الانسان فى العالم البدائى — مقدمة للانثروبولوجيا » (نيويورك ١٩٥٨) ص ٢٧٠ — ٢٧٢ .

(٢) « الفن القديم فى مقاطعة شريكوى Chiriqui » (مكتب الانثولوجيا الامريكى — التقرير السنوى ، ١٨٨٨ — ص ١٣ — ١٨٦ .

«شريكوى» (مقاطعة غربى بنما على المحيط الهادى) أن ثمة تطورا قد حدث ، من الواقعى عبر الأشكال الأسلوبية ، إلى الأشكال الرمزية المجردة . وعرض أمثلة مما بدا أنه تطبيق للقواعد التقليدية على نحو تقدمى ، وأنه تجريد لتصميمات معينة ، مثل القاطور (تمساح أمريكا) . ولكن لم يكن لديه برهان على أن الأمثلة التى هى أكثر واقعية ، كانت فعلا أقدم .

وبعد ذلك بسنوات قلائل ، دافع هادون عن فرضية مماثلة ، بشأن مجال أوسع انتشارا بكثير(١) . ذلك أنه أتى بمجموعة كبيرة من الأمثلة من الثقافات البدائية المعاصرة ، والثقافات المتحضرة القديمة ، ليوضح مرة أخرى أن الواقعية ظهرت أولا . وبوصفه عالما فى الحيوان والأنثروبولوجيا ، زعم هادون أنه يطبق الطرق البيولوجية — كما فعل سبنسر وداروين من قبل . وأعلن أن الأسلوبية والتبسيط فى الفن الزخرفى حدثا فى كل مكان ، «بسبب انحطاط» الأشكال الواقعية بالنسخ المتكرر الذى تعوزه البراعة ، الأمر الذى قد تظل معه المعانى الأصلية الواقعية مرتبطة بالأشكال التقليدية ، بحيث تعمل هذه الأشكال الأخيرة بمثابة رموز . وارتضى هادون الافتراض السائد بأن الانسان المتوحش لم يستطع ، أن ينسخ أو يكيف تصميما معينا ، لأنه يبشر بأنه سوف يتطور إلى نمط أجمل (٢) وأن أى إنسان لديه براعة فنية سوف يستغلها دون شك لمحاكاة الطبيعة . وفى جدول دقيق شامل(٣) ، خطط هادون رسما بيانيا لثلاث «مراحل نمو» رئيسية فى الفن ، والمعرفة ، والثروة والدين . وكانت هذه على الأصح ، مراحل فى دورة حياة ، من «أصل» واقعى ، عبر «التطور» إلى «التدهور» . وتحت عنوان «الفن»

(١) «تطور الفن» (لندن ١٨٩٥) انظر كذلك هـ . بلفور ، «تطور الفن الزخرفى» (لندن ١٨٩٣) .

(٢) ص ٢١٧ ، انظر كذلك جولد ووتر ص ١٨ .

(٣) ص ٨ .

أوضح هادون فى جدوله أن أربعة أنماط مرت بهذه الدورة منحدرة من «أشكال زخرفية منفردة» : النمط الأول – «الصور» ، وقد تدهورت من خلال النسخ غير الحاذق . الثانى – المجموعات – وقد عولجت بشكل تقليدى لأغراض زخرفية . الثالث – سلسلة من النماذج ، وقد جرى تبسيطها بتكرار النسخ . أما الرابع – التجميعات (التركيبات المجمعة) أو مغايرة المألوف – فقد أظهرت انحطاطا نتيجة انحرافها عن كل النماذج القياسية . وتحت عنوان المعرفة ، أوضح هادون فى جدوله ثلاثة أنماط فى تحدر متواز من الكتابة الواقعية التصويرية القديمة (البكتوجراف – حرف يمثل فكرة) . واتجه واحد منها من الفونوجرام (رمز يستعمل لتصوير كلمة أو مقطع) إلى العلامات الهجائية ، واتجه آخر من البكتوجراف المختصر إلى العلامات الحسابية . وثالث من الشعارات الرمزية Emblems إلى العلامات أو الرموز الفردية والقبلية . وسارت ، بالمثل ، الرموز الدينية والأشياء المزينة النافعة من الواقعية النسبية إلى ما يجب أن نسميه اليوم «المجرد» أو العلامات التى لا تمثل شيئا . ولقد ارتضى نفر من العلماء المعاصرين آراء هادون (١) .

وظل الموقف على هذا الحال حتى ١٩٠٨ ، حين أوضح فرانز بوس أنه فى بعض الحالات تدرج فعلا تطور الطراز ، من الهندسى إلى الواقعى ، وكانت دراسته مبنية على « علب الأبر » عند الاسكيمو ، فأوضح أن التصميمات الهندسية القديمة تطورت إلى صور حيوانات فى بيئتها الطبيعية (٢) . ولم يجزم بوس بأن التطور كان دائما على هذا النسق ، بل إنه أكد أنه لا يمكن

(١) وعلى الاخص كولى مارش الذى اتكر « النشأة الهندسية لعمل الطرز » (التطور وعلم النفس فى الفن – مجلة العقل Mind ، ١٨٩٦ ، ص ٤٤١ . كذلك يذكر بجولد وونر (ص ٤١) تشارلز ريد ، وو . جوديير بين هذه المجموعة .

(٢) « التصميمات الزخرفية فى علب الابر فى الاسكا «من تقارير المتحف القومى فى الولايات المتحدة مجلد ٣٩ (١٩٠٨) ص ٢٢١ – ٣٤٤ . انظر هوبل ص ٢٧٢ . وتوسع بوس بعد ذلك واوضح فكرته فى كتاب « الفن البدائى » (اوسلو ١٩٢٧) .

افتراض تعاقب معين على أنه عام شامل دون دليل كاف على ذلك ، مستمد من دراسة الطبقات الجيولوجية أو من التاريخ .

ويبدو اليوم أن نمطى التعاقب حدثا فى أماكن وأزمان مختلفة ، أما ما كان أكثر شيوعا ، فلا يمكن بعد بيانه عن ثقة . كما أننا لا يمكن أن نكون اليوم واثقين من أى تعاقبات التغيير ، على التحديد ، سبقت التطور الكبير فى الرسم والتصوير والنحت الواقعى فى الحقبة الكرومانيونية [1] ترى هل كان هناك تطور كبير مشابه فى الزخرفة المجردة الرمزية قبل تلك الحقبة أو جنبا إلى جنب معها ؟ الحق أننا لا نملك حتى الآن من الشواهد الكافية ما يمكن أن تروى معه القصة الكاملة للتطور الأول فى الفنون البصرية ، ومن الجائز أنه قد حدثت تبدلات كثيرة فى التوكيد ، مما لا نعلم نحن الآن عنه شيئا . على أن قدم واقعية عصر الجليد ، وهو أمر لا يتطرق إليه الشك ، وعدم معرفتنا بأى تطور كبير فى التصميم المجرد قبلها (الواقعية) ، لا يزالان يؤيدان نظرية هادون إلى حد ما . وفوق ذلك ، يبدو أنه من الأمور المسلم بصحتها أن استخدام الرموز البصرية التقليدية فى اللغة المكتوبة ، هو إلى حد كبير من نتاج العصر النيولبتى (العصر الحجرى الحديث) . لقد كان التعاقب على وجه التقريب ، من تمثيل رسوم الحيوان تمثيلا واقعياً إلى رموز مبسطة تبسيطا كبيرا ، كما هو الحال فى ثقافة العصر الحجرى الوسيط فى «لى ماس د. آزيل» [2] فى فرنسا . ولم يحدث هذا بالضرورة فى نفس الجنس من الناس ، باعتباره عملية مستمرة ، وفوق هذا فإنه ليس بالضرورة اضمحلالا أو «انحلالا» بالمعنى الازدرائى الذى استخدمه هادون ، ويقول هوبل «بأن تلك الأشكال الواردة على الحصى المنقوش والتى وصفت بأنها منحطة ، إن

(1) Cro-Magnon نسبة الى انسان ما قبل التاريخ ، الذى وجدت بقاياه فى كهف كرومانيون فى هضبة فرنسا الوسطى . (الترجمة) .

(2) Le Mas d'Azil مكان اجريت فيه بعض الحفريات فى وسط فرنسا .

هى إلا مبادىء طريقة بدائية غير ناضجة للكتابة » (١) . ولماذا نرثى لاختراع الكتابة ، وهى التى تميز ، أكثر من أى شىء آخر ، الثقافة المتحضرة عن الثقافة البدائية ؟ .

وليكن ما يكون من أمر هذا كله ، ولكن المشكلة الكبرى فى هذا الجدل حول الأسبقيات ، هى بعينها ما أسلفنا الإشارة إليه فيما يتعلق بكل من كونت ومورجان وتايلر : فيما إذا كان التطور الثقافى يمر، أو لا يمر، فى كل مكان ، وبالضرورة ، بأى تعاقب متماثل للمراحل . وذهب سمنر وهادون كلاهما إلى القول بأنه مر فعلا ، ولو أنهما اختلفا على التعاقب ؛ أما بوس فقد نادى بالتريث فى الحكم حتى يتوافر المزيد من الأدلة .

وكانت ثمة مسألة أخرى أثارت خلافا فى أوائل القرن العشرين : تلك هى الربط الشائع بين الفن البدائى ورسوم الأطفال (٢) . وتحقق يوما بعد يوم أن الفن البدائى (ما قبل التاريخ والحديث) لم يكن مجرد محاولة فجة تتحسس الطريق إلى تمثيل واقعى ، ولكنها كانت فى كثير من الأحوال نوعا من الفن مختلفا اختلافا جذريا ، مصبوغاً بطريقته الخاصة ، بمختلف الأهداف والمستويات ، مثل الرمزية والتصميم والتعبير .

وقد لخص الأنثروبولوجى الأمريكى رالف لينتون الفكرة الجديدة عن الفن البدائى ، أحسن تلخيص (٣) . فأعلن أن فنون الشعوب الحالية غير المتحضرة ، ليست بدائية حقا : فهى غير بسيطة وليس لها طابع عام ، ولا تعتبر سلفا لفنوننا . ولم يعد القناع الافريقى ، ولا عمود طوطم

(١) ص ٢٧٣ .

(٢) احتج جروس على هذا (١٨٩٦) ، ص ١٩٣ ، موضحا ان فن الاطفال تنقصه الملاحظة ولكن فى ١٩١٢ ظهر كتاب «طفولة الفن» (لمؤلفه هـ.ج. سبيرنج - لندن) ، عالج الرسم والتصوير من عصر ما قبل التاريخ الى الاغريق الاوائل .

(٣) « مجلة الفن الامريكية » - يناير ١٩٣٣ ، ص ١٧ - ٢٥ .

هايدا (١) «تعبيرا تلقائيا صبيانيا» أكثر من أعمال النحت فى معبد البارثنون (فى أثينا القرن الخامس ق.م. والنحت منسوب إلى فيدياس). وإن ما يسمى اليوم فنا بدائيا هو من طرازين : طراز زاوى (به زوايا) كما هو الحال فى النسيج ، وطراز يتسم بالخطوط المنحنية . (كما هو الحال فى معظم أعمال التصوير والحفر) . وتختلف أهدافه كثيرا عن معظم الفن الأوروبى الواقعى. إلى حد بعيد . وهو يشير إلى صور فكرية بدلا من صور مرئية . ويؤثر الأسلوبية الصارمة على الطبيعة الواقعية . فان مقتضيات الشكل النفعى ، فى السحر أو الدين ، تعوق عادة أى دافع إلى هذه الطبيعة الواقعية .

وحللت رسوم الأطفال فى مدن أوربا فى أوائل القرن العشرين ، تحليلا شديدا ، وقورنت برسوم اليافعين البدائيين ، فى موضوعات مشابهة ، ووجد أنها تختلف عنها اختلافا له دلالته وأهميته . وقد اختلفت حوافزها طالما كانت تلقائية غير متأثرة بالبالغين تأثرا كبيرا . إن الطفل الصغير إذا رسم رجلا ، فانه يكونه عادة من وحدات منفصلة ، مثل الرأس ، والجسم ، والذراعين ، والساقين والقبعة ، كما يرى كلا منها ، وينفذها كعمل مستقل ، مع التوكيد على كل جزء بقدر ما يحس من أهميته . أما فن البالغين البدائى ، ما قبل التاريخ أو الحديث ، حين ينفذ فى مهارة نامية . فانه يميل إلى رؤية الشكل العام للصورة ، ككل متصل ، سواء من الناحية الواقعية أو غير الواقعية (٢) . ورغم ذلك كانت هناك وجوه شبه ، لا سبيل لانكارها بين بعض الرسوم البدائية ، ورسوم الأطفال

(١) Haida قبائل الهنود فى جزر الملكة شارلوت بامريكا الشمالية (الطوطم رمز الاسرة على شكل حيوان أو نبات) .

(٢) من الرواد فى تفهم فن الاطفال : س . ريتشى C. Ricci «فن الاطفال» (بولونيا ١٨٨٧ ، ليبزج ١٢٠٦) لوكيه G.H. Luquet «رسوم طفل» (باريس ١٩١٢) «رسوم الطفولة» (باريس ١٩٢٧) ــ «سيكولوجية رسوم الاطفال» (نيويورك ١٩٣١) .

فى المدنية الغربية الحديثة . فقد بدا أن فى كليهما تقدما متواترا من الخربشة الهزيلة أو المشوشة إلى شكل منظم من نوع ما . ومن النمط التصورى والتخطيطى بشكل أكبر ، إلى نمط أكثر واقعية ، ومن البسيط إلى المعقد معنى وشكلا وهذا هو أكثر ما يمكن أن يلحظه المرء ، إذا لم يأخذ أحسن رسوم العصر الباليولوثى (الحجرى القديم) على أنها بداية القصة ، أى إذا بدأ ، أكثر ما يبدأ ببعض الصور « الأكثر انحطاطا » (بسيطة ذات أسلوب معين) التى تمت بعد ذلك بوقت طويل ، فى العصر النيوليتى .

وبدا لبعض علماء النفس أن الملاحظة الدقيقة للتغيرات فى رسوم طفل بعينه على مدى بضع سنين ، تؤكد فرصة تكرار المراحل التطورية . وتوسع هذا الفرض حتى أصبح نظرية لتعليم الفن ، مبنية على افتراض وجود تعاقب قياسى منتظم فى « التكوين القويم » للنمو الفنى فى كل فرد . ومن ثم يكون التعليم أفضل ما يكون ، طبقا لهذه النظرية ، إذا أخذ بيد الطفل ، خطوة إثر خطوة ، عن طريق تكرار المراحل الرئيسية فى الفن الغابر . (١)

إن فكرة تكرار مفصل شامل — كما هو الحال فى الجنين البشرى فى تطور الكائن الفرد — لم تثبت بالنسبة للفن ، وهى فكرة مبالغ فيها دون ريب . ولكن ثمة مغزى لا يمكن انكاره فى ركام المعلومات التجريبية التى خرج بها علماء النفس ومعلمو الفن ، قبل الحرب العالمية الثانية ، من جهودهم الدائبة على حفظ وتحليل رسوم الأطفال فرادى طيلة عدة سنين ، ولكن هذا المغزى لم يقيم تقييما كاملا قط . ومن المؤكد أن هناك بعض الشبه بين النضج الجثمانى

(١) هنرى شيفر زيمرن « تكشف النشاط الفنى » (بركلى ، كاليفورنيا ١٩٤٨) . ويقول هذا الكاتب ان جوستاف بريتش فى كتابه « نظرية تكوين الفن » يوضح ان النشاط الفنى بوصفه خاصية عامة فى العقل البشرى ، يكشف عن نفسه فى الرسوم التى لا يتعلمها الاطفال ، وفى المراحل الاولى للفن فى كل الاوقات . ويضيف زيمرن « انه يبرز وجود مراحل تطورية محددة ينمو فيها الرسم الفنى تدريجيا من العلاقات البسيطة الى الاكثر تعقيدا فى الشكل » (ص ١١) .

للفرد ، ونضجه الفني أو أي نضج ثقافي آخر . فكلاهما نوع من تطور الكائن الفرد . ورغم اختلافهما ، ينبغي ربطهما ربطاً وثيقاً . بيد أن الشبه محدود ، لا من حيث التباين الشديد بين ما هو عضوى وما هو ثقافى فحسب ، ولكن لأن نمو الفرد فى ناحية الفن ، يتأثر دوماً بالثقافة المحيطة به . ومن الميسور توجيهه فى نواح مختلفة اختلافاً جذرياً ، بمجرد تعرضه للفن الشائع فى المجلات وفى شوارع المدن ، حتى لو بذل المعلم قصارى جهده ليحمى الطفل من كل الفن الخارجى أو التوجيه الصريح (١) . ومن ثم فإن الاتجاه العام الواضح فى أطفال الغرب الحديثين نحو الواقعية ، قد يرجع إلى حد كبير ، إلى الواقعية المحيطة بهم فى فن شباب الغرب . ولقد سار فن الغرب اليوم فى سبل شتى ، فتارة يقلد فن البدائيين ، وتارة فن الأطفال (مثل بول كلى Klee) . وإن الفن التجريدى ليتجنب أى تمثيل أو تشخيص . وفى ظل هذه الأوضاع ، قد يتساءل المرء ، ماذا عساه يكون الطريق التلقائى لفن أطفال الغرب فى عشرات السنوات القليلة القادمة .

ولم تختف هذه النظرة التى تنم عن المحاملة للفن البدائى إلا بعد فترة طويلة فى القرن العشرين ، حين اكتشف الفنانون والنقاد الميزات الجمالية فى النحت الأفريقى وغيره من النحت البدائى ، ومجدوه باعتباره أرقى تصميماً من الانتاج الواقعى الكلاسيكى النزعة ، وامتدحه ليوفروبنيوس Frobenius (بطريقة يغلب عليها الخيال والهوى إلى حد ما) فى سلسلة من الكتب عن الأقنعة ونقوش الصخور والمعبودات أو الأصنام الافريقية . ولفت جوجن Gauguin الأنظار إلى الفن البولينيزى (جزر فى المحيط الهادى ، بالقرب من الفيلبين) عن طريق الصور التى أبدعها فى التسعينات . وكان فنانو باريس يقلدون

---

(١) انظر ت . منرو « فرانك سيزك وطريقة التعبير الحر » فى كتاب « تعليم الفن : فلسفته وسيكولوجيته » (نيويورك ١٩٥٦) ص ٢٣٧ .

نحت الزنوج الإفريقيين قبل ١٩١٠ (١) ، وعندما كف العلم عن الافتراض بأن الفن البدائى كان بالضرورة أقل قدرا من الفن الحديث ، كان من نتائج ذلك إلقاء قدر أكبر من الشك على نظرية التطور الثقافى برمتها . فإن صح أن الفن الباليوليثى (العصر الحجرى القديم) والقبلى ،كان حقاً ، أفضل وأرقى تطورا ، فى نواح هامة عن الفن الحديث المتحضر . فما هو مصير « فرضية التطور ؟ » ترى هل صحيح أن « الفن قد انحط » ، رغم كل ذلك ؟

وسواء كانت ، أو لم تكن نزعة الفن الأغريقى وفن عصر النهضة نحو الواقعية المتزايدة « انحطاطاً » ، فقد ظلت هذه المسألة موضع جدل . وقد أصبح الفن الباليوليثى اليوم موضع الإعجاب لواقعيته ، وفن أفريقية السوداء لتضحيته الجريئة بالواقعية من أجل التصميم . ولكن على أية حال ، بدا طريق التطور ، فى العشرينات ، أقل فأقل استقامة ، واتجاهاً واحدا .

٤ ـ النظريات التطورية

فى الدين ، والأساطير ، والسحر

(موللر ، فريزر)

لايعنى هذا الكتاب بنظريات التطور القديم فى الدين والسحر ، بصفة خاصة ، إلا بقدر اتصالهما بالفنون . ولكن الروابط بين الدين والفن وثيقة بحيث تبرر إلقاء نظرة خاطفة على التطورية فى حقل التاريخ الدينى .

---

(١) انظر تلخيص روبرت جولد ووتر لهذا التحول فى النظرية والذوق ، فى كتاب « البدائية فى التصوير الحديث » (نيويورك ١٩٣٨) الفصل الاول ـ القسم الثانى . وكان اشهر مؤلفات فروبينيوس « فى مجاهل افريقية » (ميونيخ ١٩٢٢) . اما كتاب كوهن « الفن البدائى » تكان اول استعراض عام للفنون البصرية البدائية من وجهة النظر الجديدة الاكثر أطراداً . واعقبه مع مزيد من التحليل الجمالى لاشكال النحت ، كتاب جيبوم Guillaune ومونرو « النحت البدائى عند الزنوج » (نيويورك ١٩٢٦) .

وفى القرن التاسع عشر ، كما رأينا ، كان مؤرخو الثقافة ، فى جملتهم ، أقل تخصصاً وأقل حرصاً على سوق النظريات الشاملة ، من اليوم . وكانوا لا يزالون مذهولين بتراكم المعلومات السريع فى مختلف ميادين البحث . وسبحت عقولهم سبحاً طويلا خيالياً من ميدان إلى ميدان ، وقدموا نظريات جريئة ، جاوزت فى كثير من الأحوال المادة المتاحة آنذاك ، وتعاون الباحثون فى تاريخ الأديان مع الباحثين فى الأساطير المقارنة والفنون الشعبية، واللغويات والأدب المقارن . وتميز نفر قليل ، مثل ماكس موللر Müller بعلمهم الوافر فى العديد من هذه المجالات معاً . وراحوا كما فعل غيرهم من التطوريين الثقافيين يبحثون عن وجوه الشبه بين شعوب تفصلها بعضها عن بعض مساحات كبيرة ، وسارعوا فى بعض الأحيان إلى التقدم بادعاءات مسرفة بمثابة مبادىء عامة للأصل أو النشأة .

ومن بين هذه الادعاءات ، نظرية الأصل الشمسى والفصلى ، وغيرهما من الأصول الطبيعية للأساطير ، والمفاهيم عن المعبودات ، وكان مانهارت وموللر من زعماء هذا المنطلق ، وعلم الأساطير المقارنة عامة . وانقضى قبلهما مائة عام أو اكثر فى عمل تمهيدى فى جميع الفنون الشعبية ، قام به رجال نذكر منهم هردر ، والأسقف برسى صاحب « كتاب الآثار » ، والأخوين جريم (١) . واليوم زودنا علم اللغويات وفقه اللغة المقارن ، بوسيلة للكشف المنتظم عن وجوه الشبه فى اللفظ والمعنى بين أساليب اللغات الكبرى والشعوب التى كانت تستخدمها . واقترح موللر نظريته الشمسية وغيرها من الأصول والنشئات الطبيعية فى ١٨٥٦ . واتبعها بمنهج ضخم فى مجلدات ،فى علوم

(١) ساعد جاكوب جريم Grimm (١٧٧٨ – ١٨٦٥) ، وولهلم (١٧٨٧ – ١٨٢٥) على التوسع فى اللغويات العلمية عن طريق دراسة الادب والفن الشعبى القديمين ، ووجه ارتباطهما بالرومانسيين من امثال هيدلبرج ، اهتمامهما الى الاساطير والقصص البطولية الالمانية .

اللغة والدين والفكر ، إلى جانب ترجمات هامة عن السنسكريتية وغيرها من الآداب الشرقية القديمة [١] . وأتى بعدد لا يحصى من الأمثلة على أسماء متشابهة للآلهة والظواهر الطبيعية فى لغات مختلفة ليبرز الأصل « الهندى الأوربى » لكثير من المعبودات اليونانية والرومانية والجرمانية ، وصلتها الأساسية بالشمس والعاصفة وانبعاث الحياة بظهور الربيع . وقال بأن أهم موضوعين رئيسيين عند شعراء الفيدا هما [٢] : (أ) « شروق الشمس حين يقهر نورها جحافل الظلام ، وانتصار الربيع سنوياً على الشتاء . و (ب) العاصفة الرعدية بما فيها من إله ساطع بوصفه منتصرا على السحب الداكنة ، واطلاق المطر الذى يبعث الخصب والنماء من عقاله ، فى أثناء القيظ والجفاف . وقال موللر بأن ذينك الموضوعين أخرجا مدرستين للتفسير الحديث : الشمسية والمتريولوجية) الجوية) حاولتا تفسير التراتيل والوقائع فى مختلف الأساطير الآرية ، باعتبارهما التحول الشعرى لشروق الشمس أو العاصفة الرعدية . وقال موللر « لقد اعتبرت دائماً أن التعبير الشمسى والتعبير الربيعى أهم شىء وأكثر شىء بدائية فى نمو الأساطير (الميثولوجيا) » .

وفى ١٨٨٠ توفى مانهارت Mannhardt الذى نشر فى ١٨٧٥ كتاب « أسطورة الشمس فى لتيشن » وبات يحس فى النهاية أن كلا هذين التفسيرين قد بولغ فيه . وكتب يقول « إنى بعيد كل البعد عن النظر إلى كل الأساطير على أنها انعكاسات نفسانية لظواهر طبيعية ، كما فعل كوهن ، وشفارتز ، وماكس موللر ومدرستهم . » ويتنصل موللر من مثل هذه الفكرة المتطرفة [٣] .

---

(١) لخص كتابه وبعض مواضع الخلاف بينه وبين غيره من الباحثين فى تصديره لكتاب « اضافات الى علم الاساطير » Contributions to the Science of Mythology (فى مجلدين لندن ١٨٩٧) ، انظر بصفة خاصة المجلد الاول ص ١٤٢ ».

(٢) Vedas الادب الهندى المقدس القديم ، المكتوب باحدى اللغات السنسكريتية الاولى ».

(٣) المصدر السابق ص ٢٠ (اضافات الى علم الاساطير) .

وأصر – مثل مانهارت وأولد نبرج وغيرهما ممن اشتركوا فى هذا الموضوع ، على أنه أحس « بعدم الارتياح » للطريقة التى أقحم بها « المزيد من الأساطير وادعت لها مكاناً بين الأساطير على أنها تنبع من الشمس او من مطلع الفجر ». ووجد فى تقاليد السلالات المتفرقة فى أقصى الأرض ، فكرة زواج الشمس بالأرض والحصيلة التى أنجبها أو أنتجها هذا الاتحاد ، وجدها غير مترابطة من الناحية التاريخية .

واعتقد موللر أن غموض اللغة وقصورها عن التعبير عن الفكر وعن وصف الظواهر ، كانا سبباً رئيسياً فى نمو الأساطير . وقال بأن الأساطير فى أسمى المعانى ؛ هى القوة التى تمارسها اللغة على الفكر فى كل مجال من مجالات النشاط العقلى (١) . وهاجم كاسيرر هذه الفكرة باعتبارها تنطوى على أن الأسطورة لاترتكز على أية قوة فكر إيجابية ، بل على قصور عقلى ، أى تأثير باثولوجى للكلام أو اللغة ، ثم يقول بأنه من وجهة النظر هذه « يصبح كل إبداع فنى مجرد محاكاة أو تقليد لابد أن يقصر دائما عن بلوغ مستوى الأصل » . بل إن الصيغة المثالية والطراز إذا قيسا بحقيقة الشىء المرسوم أو المصور ، « ليسا إلا تفكيراً خاطئاً وتزييفاً ذاتيين (٢) » . على أن موللر نفسه لم يستنتج من نظريته أية استنتاجات متطرفة تحط من قدر الفن على هذا النحو . أما النظرية البديلة التى يقدمها كاسيرر فهى عود إلى كانت وهيجل : أى أن أساليب الفكر نفسها تنطوى على مقياس ومعيار صدقها ومعناها الجوهرى ، بدلا من أن تضطر إلى القياس بمقياس الحقائق العرضية غير الجوهرية

(١) « فلسفة الاساطير » فى كتاب « علم الاديان » (لندن ١٨٧٣ ص ٣٥٢ – ٣٥٥) اقتبسها كاسيرر Cassirer فى كتابه « اللغة والاساطير » (نيويورك ١٩٤٦ ص ٥ – ٨) . وهنا ينسبه كاسيرر الى سبنسر فكرة ان احترام الاديان والاساطير للظواهر الطبيعية مثل الشمس والقمر ، لم تنشأ الا من سوء تفسير الاسماء التى اطلقها الناس على هذه الاشياء .

(٢) المصدر السابق ، ص ٦ .

التى يفترض أنها تنتجها من جديد . ولدينا نقلا عن هيجل مباشرة ، قول كاسيرر المأثور ، وهو أنه فى مجالات الأسطورة والفن واللغة والعلم « تكشف الروح عن نفسها فى ذاك الجدل الداخلى المحتوم بين المرء ونفسه ، ذلك الجدل الذى يرجع إليه وحده الفضل فى توفر أية واقعية، وأى كائن منتظم محدد إطلاقاً. » ثم يستطرد كاسيرر فيقول بأن لكل شكل من أشكال الوجود مصدره فى قدر من الإدراك العقلى للمعنى ، وبأن كل هذه المجالات التى أسلفنا ذكرها « تعمل كلها معاً بطريقة عضوية فى بناء الحقيقة الروحية » . وعلى هذا الأساس الروحى يبنى كاسيرر نظرية « الأطوار المتعاقبة للفكر الدينى » تبعاً للطريقة التى يرى ويدرك بها الناس آلهتهم : أولا — مرحلة الآلهة المجهولة غير المشخصة، ثم مرحلة الآلهة المتعددة الأسماء والصفات حيث يجمع كل إله فيضاً من المناقب والأسماء ، ثم مرحلة الوصول إلى فكرة موحدة عن الاله عن طريق وحدة الكلمة ، وأخيراً السعى إلى مفهوم « الكائن » الذى لا يحده شيء .

حقاً إن مفهوم موللر عن قصور اللغة ، هو فى حد ذاته قاصر عن تفسير الأسطورة والفن والعلم ، ولم يعرضه موللر على أنه فى حد ذاته يفى بهذا الغرض. والواقع أن الأبحاث اللاحقة فى اللغة تجعله كذلك أقل وفاء بالغرض . ولكن الطبيعيين سوف يجدون أن التفسير القائم على المثالية قاصر أيضاً ، باعتباره معتمداً أكثر مما ينبغى على قوة العقل ، المفروض أنها قادرة كل القدرة على الخلق والابداع ، وأنها تحيط بكل شيء . وعلى النقيض من هذه المثالية الأحادية يصر الطبيعيون على أن الأسطورة والفن واللغة والعلم ، تتطور كلها عن طريق التفاعل بين الكائنات الحية المفكرة وبيئاتها الطبيعية ، فحسب ، وأنه يمكن الحكم على صحتها جميعاً ، حكماً عادلا ، بقدر ما تساعدنا فى التصدى للعالم الخارجى، ولكن الفن ، فى رأى أنصار المذهب الطبيعى ، له وظائف وقيم أخرى ، فضلا عن المحاكاة الدقيقة للطبيعة . وساعد توكيد

كاسيرر على « اللوجوس الأفلاطونى » – أى المبدأ العقلانى فى الكون فى الفلسفة اليونانية القديمة – ساعد على تدعيم الاهتمام الراهن بعلم دلالات الألفاظ وتطورها ، مع تضمينات ميتافيزيقية ، كمدخل للجماليات وفلسفة تاريخ الفن . وهذا مثال آخر على ما الفوطبيعية من قدرة دائمة ، على إيجاد طرائق جديدة لتثبيت مركزها ضد العلم التجريبى .

وتحت تأثير موللر انطلق كثير من الأركيولوجيين فى أخريات القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين ، يفسرون الفنون البصرية فى الثقافات القديمة على أساس أساطير شمسية وفصلية . ثم أعقب ذلك رد فعل ، كما يحدث فى كثير من الأحوال ، بعد الافراط فى استخدام نظرية ما .

وثمة نزعة أحدث عهداً تؤكد على رموز الخصب والنماء، مثل « شجرة الحياة » « إلهة الأرض » (Ishtar اشتار– الهة الحب والخصب عند البابليين والسريانيين – ومثيلاتها .) » والظواهر المتصلة بها فى الفن البدائى. وأن التحليل النفسى ، وفق أسس فرويد ويون Jung – ليزيد من قوة أدوات التفسير عند المؤرخ . ولكن رموز الجنس (الذكر والأنثى) والاخصاب متصلة اتصالا واضحاً برموز المولد والموت ، والإحياء الفصلية أو الموسمية .

وفى وصف « ما يطلق عليه اليوم تطور علم الأساطير ، وعلى نحو غير مباشر تطور الدين » (١) ، آكد موللر كذلك على عملية التوفيق بين المعتقدات الدينية المتعارضة – إدماج مختلف الأرباب أو استبدال الواحد منها بالآخر ، وكذا تطور خلع الصفات البشرية عليها . وأوضح أن الآلهة اليونانية تفوقوا على أقربائهم من آلهة الفيديين (فى الهند) والمصريين وآلهة جزيرة البحر الجنوبى فى اتخاذهم شكلا بشرياً أو شكلا خارقاً للطبيعة ، بما فى ذلك المناقب الخلقية . ولو أنهم احتفظوا فعلا بآثار انبعاثهم الأول من ظواهر طبيعية .

---

(١) ص ١٤٩ .

وبعد أن صور الالهة في صورة الإنسان من قديم الزمان ، جاءت فكرة الإله العظيم الواحد الذى يسمو فوق جميع الآلهة ، ثم جاءت آخر الأمر فكرة الوحدانية ، أو الاله الواحد الأحد .

إن الذين أسسوا التاريخ العلمى للأديان ، طبقاً لما أورده سولومون ريناخ (الذى حذا حذوهم بكل دقة فى هذا الميدان) هم و . مانهارت ، وليم روبرتسن سميث ، وماكس موللر (١) . فإن وليم ربرتسن سميث مؤلف كتاب « ديانة الساميين » (١٨٨٩) قد فصل من الأستاذية فى اسكتلنده وحوكم بتهمة الهرطقة لمعالجته موضوع الدين بطريقة علمية . وقد أوضح أن ما كان يطلق عليه تواريخ الأديان ، كان كله تقريباً دراسة المعتقدات المسيحية ، حيث اعتبرت سائر الأديان مجرد وثنية (٢) .

وفى مقابلة المنهج العلمى ، بحث ريناخ نظريتين قديمتين خاطئتين عن أصل الأديان وطبيعتها . الأولى : نظرية الوحى الالهى . وهى مذهب الكنيسة الأرثوذكسية المأخوذ عن الكتاب المقدس ، والثانية . الدجل ، وهى الفكرة المضادة للكنيسة ، فكرة بعض فلاسفة القرن الثامن عشر مثل فولتير وروسو . ويقول ريناخ بأن هؤلاء اعتنقوا جميعاً فكرة غريبة ، تلك هى « أن الإنسان عاش قروناً طويلة ، دون أن يكون له دين ما ، وأن المجتمعات البشرية كانت مجتمعات علمانية صرفة قبل أن تقحم روح السيطرة والخداع عليها

---

(١) S. Reinach فى كتاب « اورفيوس : تاريخ الاديان » (نيويورك ١٩٣٠) ترجم من الطبعة الفرنسية الثانية والثلاثين ص ٢٦ : ويتضمن ثبت مراجعه كتاب مانهارت « معتقدات الغابات والحقول » (١٨٧٥ / ١٨٧٧) وكتاب « ابحاث فى الاساطير » (١٨٨٤) ، وكتاب ماكس موللر « مقدمة علم الاديان » (١٨٧٥) وكتاب ريناخ « المعتقدات والاساطير والديانات » (خمسة اجزاء ١٩٠٤ / ١٩٢٣) وكتاب جاسترو « دراسة الاديان » ١٩٠٢ وكتب و . ن . سميث « ديانة الساميين » طبعة جديدة ١٩٠٦ ، وكتاب فريزر « الطوطمية » .

(٢) ج . مورفى Murphy « اصل الاديان وتاريخها » (مانشستر ١٩٤٩) ص ٥ .

عبادة الآلهة . » ووضح ريناخ أن نظريتى فونتنل ودى بروس أصح مما قال به أولئك الفلاسفة ، حيث ذهب فونتنل فى ١٦٩٤ إلى أن الإنسان الأول ابتدع الخرافات ليفسر أسباب الظواهر الطبيعية ، كالبرق والرياح والأمواج ، وأنه تخيل آلهته على صورته الخاصة ، فى المراحل المتعاقبة للحضارة ، أما دى بروس ، فقد أتى فى ١٧٦٠ بمفهوم الفتشية على أنها عبادة أشياء صغيرة يعكف عليها الإنسان ، مثل الحجارة والأصداف والتماثيل الصغيرة المنقوشة ».

ولخص ريناخ النظريات العلمية السائدة عن أصل الأديان وتاريخها . وقال بأن نظرية الأرواح (Animism) والتحريم (Taboo) هما العاملان الأصليان الجوهريان فى الدين والأساطير . ثم جاءت بعد ذلك بزمن قصير الطوطمية (الطوطم — رمز الأسرة) والسحر ، وما اقترن بهما من عبادة الحيوان والنبات ، مع تعاظم التنظيم الاجتماعى . وتضمنت نظرية « الأرواح » عبادة الموتى . وكان السحر فى رأيه هو « استراتيجية نظرية الأرواح » حيث أنه « بمساعدة السحر يستطيع الإنسان أن يأخذ حذره أو يأخذ بزمام المبادرة ضد الأشياء » ، ومن ثم يصبح قائداً أو موجهاً لفريق الأرواح العظيم الذى يحيط به . ولقد تمت كل المخترعات البدائية الكبرى فى كنف السحر والدين . وكانت « المانا » مما شملها التحريم وهى القوة الكامنة فى الإنسان أو الشىء أو الكلمة ، والتى يمكن أن تستثار بفعل السحر .

وفى عشرات السنوات التالية وسع وصحح تقدم الأبحاث التاريخية ما أورده ريناخ فى نقاط كثيرة محددة ، ولكن يبدو أنه ليس ثمة ميل يذكر نحو الارتياب فى استنتاجاته التطورية الأساسية وهى : ١ — أن الديانات الراقية الحضارية نشأت تدريجاً عن أنماط بدائية تشبه إلى حد ما ، ما وجد فى الثقافات القبلية الحديثة . ٢ — وأنها كلها تحتفظ ببعض سمات من أسلافها البدائية . ٣ — وأن « نظرية الأرواح » و « التقديس والتحريم » ، « المانا »

والفتشية كانت كلها أنماطاً عريقة فى القدم ، وأن الطوطمية المنظمة ظهرت فيما بعد ، جنباً إلى جنب ، مع تنظيم اجتماعى أكثر تعقيداً .

٤ – وأن هياكل الشرك التى بناها المصريون واليونان لجميع الآلهة ، تمثل مرحلة متأخرة فى التطور الاجتماعى ، أما الوحدانية الكاملة فهى مرحلة أخرى تالية . وهكذا زاد تأييد وجود علاقات وثيقة بين هذه الظواهر الدينية وبين ظواهر الفن البصرى والأدبى . واتضح على مر الأيام أن تاريخ الأديان مرتبط ارتباطاً وثيقاً بتاريخ الفنون ، وخاصة فى عصورها الأولى قبل أن تصبح الفنون دنيوية إلى حد كبير . ولم يقتصر دور الفن فى كل مرحلة على التعبير عن الاتجاهات والمعتقدات والأنشطة الدينية ، بل ساعد كذلك على تحديد أشكالها ودروب ارتقائها وتطورها .

وكان سير جيمس فريزر من أعظم علماء الأنثروبولوجيا الثقافيين البريطانيين أثراً فى نهاية القرن التاسع عشر . وكان الجمهور شديد الاقبال على القراءة ، ولقد هيأ للفنانين الأدباء موضوعات نابضة بالحياة ، واتبع فى كتابه الشهير الذى يضم عدة مجلدات ، « الغصن الذهبى The Golden Bough » (١) « المنهج المقارن » الذى مارسه كثير من التطوريين بما فيهم سبنسر ، وهو جمع أمثلة لا حصر لها من ظواهر ثقافية متشابهة ، من طائفة كبيرة من الشعوب والأحقاب والأماكن ، وتصنيفها تحت عنوانات محددة عامة ، ثم يبين على هذا الأساس أن التطور الثقافى سار فى مسارات متشابهة معينة فى العالم بأسره . ولم يلق المنهج المقارن بعد ذلك قبولاً لدى علماء الأنثروبولوجيا فى القرن العشرين ، ولكن لم تدحض النتائج الأصلية التى وصل إليها فريزر ، رغم أن الفوطبيعيين هاجموها . الحق أن فريزر بذل جهداً كبيراً فى نشر الرأى الجديد القائل بأن كل الديانات بما فيها المسيحية تطورت

(١) لندن ١٩٠٠ .

من بدايات بدائية ، فى عملية طبيعية متدرجة ، وأنه توجد فى الديانات الراقية بعض معالم بدائية باقية ، مثل الأسطورة الشائعة ، أسطورة الاله الذى يموت فى فترات نظامية ثم تعود إليه الحياة . وجاء علم فريزر الغزير فى أسلوب أدبى رشيق ، وكان فريزر ملماً كل الإلمام بكتب الطقوس الدينية العتيقة فى رومه فى أيامها الأولى ، بأساطير « بولدر الجميل » (إله النور والسلام والفضيلة عند أهل الشمال) وبأعمال السحر عند القبائل الأفريقية المعاصرة . وأوضح فريزر العلاقة الوثيقة بين السحر والدين . فأولهما ينطوى على محاولة للتحكم فى قوى الطبيعة مباشرة ، والثانى تضرع للفوز برضا الله ، عن طريق الدعوات والصلوات وغيرها من الوسائل بما فيها الفنون . وشرح سيكولوجية السحر القائم على المحاكاة وغيره من أنماط السحر ، باعتبارها قائمة على معرفة ناقصة ، ولكنها معقولة تقدمية فى مرحلة بدائية . أما فكرته فى أن السحر أقرب من الدين إلى العلم الحديث ، بسبب محاولته التحكم مباشرة فى الظواهر لغايات بشرية ، فقد كانت موضع الاعتراض على أساس أنها أضفت على السحر منزلة أكثر مما ينبغى ، بيد أنها لم تكن خلواً من الحقيقة ، كذلك كان اعتقاده بأن السحر سبق الدين على نحو اجمالى ، مثاراً للشك والاعتراض خاصة فى أثناء الحملة الأخيرة التى شنت على نظريات التعاقب المتماثل : حتماً ان كثيراً من الفن البدائى ينتظم السحر والدين معاً . ومن العسير أن تجد السحر منفصلا عن بعض عناصر الدين ، كما لاحظ فريزر نفسه . وكثيراً ما اختلط الاثنان ، كمحاولة للتحكم فى الأرواح الدنيا بالتماس العون من الأرواح التى هى أقوى .

وجدير بالذكر أن ولهام فونت (Wundt ١٨٣٢ — ١٩٢٠) ، وهو من أكبر مؤسسى علم النفس ، بوصفه علماً موحداً تجريبياً — عارض نظرية فريزر — فى السحر والأساطير باعتبارهما سلفاً للعلم . وألح على الفوارق

بينهما فى المنهج النفسانى . واتفق معه فى ذلك ألكسندر جولدنويزر ، وأضاف أن العلم يصحح معتقداته وطرائقه فى ضوء التجريب والاختبار ، على حين أن السحر يحول دون التجريب . واتفق هؤلاء النقاد على أن العلم يدمر السحر والأساطير كليهما ، آخر الأمر . (١)

وعلى الرغم من ذلك فانه لا يزال هناك الشيء الكثير من الصحة فى تحليل فريزر لأنماط السحر ، والفارق الأساسى بينه وبين الدين – محاولة السحر التحكم فى الطبيعة مباشرة ، بالرقى والتعاويذ والتمائم – بالمقارنة بتقديم الصلوات والمغريات إلى روح قوية . إن مسألة طبيعة السحر والديانة البدائية ، بما فى ذلك الترتيب الذى تطور كلاهما بمقتضاه ، مسألة هامة بالنسبة لكل نظريات تاريخ الفن ، بسبب تشابك الفن البدائى فى كليهما تشابكاً وثيقاً . والتطورية فى جملتها لا تصر على أى تعاقب معين ، أو على تقسيم حاد بين مراحل السحر والدين والعلم .

وطبق كثير من كتاب القرن التاسع عشر مفاهيم السحر والديانة البدائية ، تلك المفاهيم المبنية إلى حد كبير ، على دراسة البدائيين المعاصرين ، طبقوها على المعلومات الأركيولوجية مثل رسوم الكهوف وأعمال النحت فى العصر الباليوليتى ، على أساس الافتراض المألوف القائل بوجود تشابه بين الاثنين ، وهكذا فسر تعدد الأشكال الواقعية للحيوانات وما عليها عادة من آثار الحراب المغروزة فيها ، على أنه سحر يقوم على المحاكاة لأغراض الصيد ، ولم يتقدم أحد بتفسير أفضل من هذا ، وهذا يوضح الطريقة التى تعاون بها التطوريون فى مختلف المجالات فى تقرير تفاصيل ثقافة ما قبل التاريخ .

---

(١) فونت « مبادىء علم نفس الشعب » ص ٩٢/٩٤ – جولد نويزر « التاريخ ، علم النفس ، الثقافة » (نيويورك ١٩٣٣) ص ١٦٧ – ١٩٠ . كذلك كتب فونت ما سماه جولد نويزر « تاريخا سيكولوجيا للفن » ، وهو ما تبدو فيه الديانة والاساطير على انها « تسليط للضوء على العالم الخارجى لانكار عقل الانسان وخياله » ، « علم نفس الشعب » المجلد الثالث ، ص ٥٥٩ « فى الفن » .

وليست تواريخ الأديان خلواً من ذكر التطور ، وإن كانت الإشارة إليه أقل فى السنوات الأخيرة . فان جون مورفى – وهو من جامعة مانشستر – يبدأ كتابه « أصول الأديان وتاريخها » (١٩٤٩) ببحث الشبه البيولوجى والتطور الجثمانى للإنسان ومراحل ثقافة ما قبل التاريخ . ويصرح بأن هناك ثلاثة مناهج أساسية فى تاريخ الأديان : المقارن ، التاريخى ، الثقافى . أما المنهج المقارن فإنه يصنف الأديان تبعاً لوجوه الشبه والخلاف بينها ، إلى مذهب الوحدانية والشرك ، وأحدية الغاية ، ونظرية الأرواح ، وفكرة « المانا » ، وكلها أنماط متشابكة ، ويقول بأن المنهج التاريخى تطورى ، حيث إنه مقارنة وبين المراحل الدنيا أو الأولية وبين المراحل العليا فى تطور الدين بصفة عامة ، بين المراحل الدنيا والعليا فى تطور دين بعينه (١) . « وبحدث انحطاطاً ، وقد تظهر فيها بعد أنماط دنيا ، وتتطور الديانة ككل من ذلك الشكل البدائى « مثل الإيمان الغامض بحياة ثانية ، مما يمكن تأويله من مقابر إنسان العصر الباليوليتى أو العصر الحجرى القديم ، إلى معتقدات وطقوس الإنسان المتحضر المعقدة » والحق أن الديانة من بين أعراف وطقوس الإنسان البدائى وعاداته ، هى التى يعنى بها علم الأنثروبولوجيا وعلم مقارنة الأديان كلاهما . وهنا يتداخل العلمان ويتشابكان .

أما المنهج الثالث ، وهو الثقافى ، فهو يرتب المادة فى « آفاق » . ويوضح ميرفى ذلك بقوله إنه يشبه المنهج الألمانى أى « دورات الثقافة » . ذلك أن الأفق هو الدائرة التى يطل عليها الإنسان حين يتأمل حياته وعالمه ، بما فى ذلك كل مواد وأدوات ثقافته ، وكذلك العادات والأعراف ، وطرق التفكير والتصرف . ويقول ميرفى بأن الآفاق « تحدد المراحل فى تاريخ الإنسان

---

(١) يعالج الفصل الثانى من القسم الرابع « التطور والانثروبولوجيا » والفصل الثالث « الانسان فى تطوره » .

وفى تطور ثقافته، ولكن هذا المنهج اتخذ مؤخراً ، كرد فعل للنهج التطورى » لأنه بدا أن كبار التطوريين (فريزر ، تايلر ، سبنسر) قادوا أتباعهم إلى نظريات خاطئة نوعاً ما . ومن ثم كانت حركة « ترك كل أفق ثقافة يتحدث عن نفسه ... دون الإصرار على أنه تطور عن شيء آخر ، أو أنه انطلق إلى شيء مختلف عنه » . (١) .

وتحتفظ رواية مورفى بأساسيات مذهب التطور ، جنباً إلى جنب مع تغيير الاصطلاح من « مراحل» إلى « آفاق » وهو يميز خمسة آفاق رئيسية هى : البدائى ، الأرواحى ، الزراعى، المتحضر ، النبوى ، وترتكز هذه كلها على الأحوال الاجتماعية والثقافية العامة . أما البدائى فهو « أفق » جامعى القوت والصيادين، وهو اتجاه عاطفى نحو الأشياء التى تحل فيها قوة « المانا » أى قوى الطبيعة مجسدة أو السلطان الأدبى . وهو يميل إلى أن يجسم عبادة الأرواح الشخصية . والثانى أى « الأرواحية» ، وهو اعتقاد فى « كائنات روحية » مستقلة بمعزل عن الجسم، وهى تقع فى المجتمع القبلى ، على مستوى الحدائق والحقول البسيطة فى القرية . ويتضمن الأفق الزراعى تدجين النبات واستئناس الحيوان على نطاق واسع ، وفى كثير من الأحوال قطعان الغنم والماشية . كما تنطوى العبادة الأكثر تشخيصاً على الإلهة الأم (الأرض) وعلى تشخيص الظواهر الطبيعية (عبادة هذه الظواهر بوصفها الهة) . أما الأفق الحضارى فهو أفق المدن والامبراطوريات القديمة ، وهو يعكس النظام السياسى والاجتماعى الذى تسير عليه، وهو يتسم عادة بالشرك . ويؤلف آلهته مجتمعاً ملكياً منظماً . وهنا ينبثق نمط عقل حضارى ، له قوة التفكير التجريدى ، ومبادىء اجتماعية ، وفردية متزايدة . والخامس ، أى أفق النبوة فينبع منه أو يتطور عنه ، مع نمو القدرة على التفكير

---

(١) ص ٦ .

الإدراكي ، وظهور أفراد عظام ـ أنبياء ، وفلاسفة ، ومعلمو الأخلاق والدين ، وخاصة من القرن التاسع إلى القرن الثالث ق . م .

ومن الواضح أن هذا المخطط يساير التعاليم الأساسية فى الأنثروبولوجيا التطورية البريطانية من عهد تايلر إلى جوردون تشيلد ، ولكن أكثر مرونة ، إلى حد بعيد ، من مذهبي مورجان وتايلر .

٥ ـ نظريات التطور فى الأدب
نشأة الأنماط الأدبية وتحدرها
مراحل الأدب العالمى
(برونتيير ، سيموندز ، مولتون)

واجهت محاولات تطبيق فرضية التطور على تاريخ الأدب والموسيقى عقبة كأداء ، تلك هى افتقاد نماذج ماقبل التاريخ فى الحالة الأصلية. وعلى النقيض من الزاد الهائل الذى يزداد نمواً من الفن البصرى لعصر ما قبل التاريخ ، كان لزاماً تخمين بدايات الأدب من شواهد متأخرة غير مباشرة ، بما فى ذلك الصيغ المكتوبة قديماً . إن « ما قبل التاريخ » طبقاً للتعريف المألوف ، يشير إلى عصر أو حقبة قبل استخدام السجلات المكتوبة . ولابد أن « الأدب » بمعناه الواسع غير المقيد بالكتابة ، كان له مرحلة طويلة فيما قبل التاريخ ، كان فيها شفوياً برمته ، وكذلك مرحلة قبل عصر التاريخ المدون مباشرة ، كان فيها شفوياً إلى حد كبير . وتتضمن الكتابة القديمة ـ مثل النقوش السومرية والمصرية الأولى ـ قليلا مما يمكن إدراجه على أنه فن الأدب ، ولا جدال فى أن الجزء غير المكتوب من أدب العالم كان أكبر كثيراً من الجزء المكتوب حتى اخترعت الطباعة . ولا يزال كبيراً عند الشعوب البدائية ، ولو أن المراقبين المتحضرين يسارعون إلى كتابته وتسجيله بالوسائل السمعية الحديثة .

وطبق المنهج المألوف فى التعليل بالقياس، هنا ، كما طبق على فنون أخرى ، أى افتراض أن أدب ما قبل التاريخ لابد أنه كان شبيهاً نوعاً ما بأدب البدائيين الحديثين ، وإعادة تشكيل الأول من دراسة الثانى . ومن الواضح أن هذا منهج خطير ، إذا اطبق دون تمييز . ومما لا ريب فيه أن الأدب البدائى الحديث ، لابد أن يكون من بعض الوجوه ، شيئاً وسطاً بين أدب ما قبل التاريخ ، والأدب الحديث المتحضر ، وعلى الأخص من حيث مدى استعماله المفاهيم المجردة المرتبة ترتيباً منطقياً ، ومن حيث حجم مجموعة مفرداته . ولكن علماء الأنثروبولوجيا راحوا أخيراً يؤكدون حقيقة أن اللغات البدائية الحديثة ليست صغيرة فى مفرداتها قدر ما كان يظن ، وأنها لا تعوزها الأفكار المجردة . بل إنها فى كثير من الأحوال أغنى من لغاتنا فى مفاهيم الصفات والعلاقات ذات الأهمية فى أسلوب حياتهم، مثل أنماط ودرجات القرابة ، ووصف ظواهر الغابات .

وثمة فرض آخر كان لابد من تعديله ، وهو أن الأدب القديم المكتوب مثل هوميروس ، وهسيود ، وتراتيل الفيدا – يمثل « طفولة الأدب » ، و « فجر الشعر » وما إلى ذلك ... ولكن ذاك الإنتاج ينظر إليه اليوم ، من كثير من الوجوه ، على أنه إنتاج معقد لمجتمعات ذات حضارة كبيرة . ومن ثم فإن أية نظرية شاملة للمراحل، يجب أن تدفع إلى الوراء بعيداً فى أعماق الزمن .

وعالجت نظريات تطور الأدب ، منذ عهد تين ، هذه المسائل بصفة خاصة :

١ – تطور اللغة الملفوظة عن أصوات الحيوان : طرائق التغيير وأسس التغاير فى أنحاء العالم ، بما فى ذلك اللغات البدائية الحديثة . التغاير المتدرج فى أساليب اللغة الأصلية ، وتغاير اللغات واللهجات الخاصة فى نطاقها .

٢ – نشأة فن الأدب وتطوره جملة ، عن التفكير العادى والتعبير اللفظى ، مراحله الأساسية وأسس التفاضل والتكامل فيه .

٣ – تطور الأنماط أو الألوان الأدبية : مثل الشعر الغنائى ، والملاحم ، والمسرحية والقصة .

٤ – ارتقاء واضمحلال أساليب أو حركات بذاتها ، وخاصة الأساليب القومية ، وتلك التى تختص بفترة معينة ، فى لون أو أكثر من الألوان : (التراجيديا اليونانية ، مثلا) .

٥ – تواريخ الآداب القومية والعرقية (الأدب الانجليزى مثلا) : باعتبارها مرآة لسمات التطور : فترات ومراحل كل منها .

٦ – المقارنة بين المراحل والفترات المتشابهة فى تاريخ الأدب عند مختلف الشعوب ، مثل مرحلة « الأدب البطولى » فى شعر اليونان وويلز . وإلى أي مدى توضح الآداب المختلفة وجوه الشبه المتواترة .

٧ – العوامل المسببة للتغيير الأدبى : بيئية ، باطنية ، اجتماعية ، اقتصادية ... وغيرها . العلاقة بين التغيير الأدبى والتغيير الاجتماعى ، والنزعات فى الفنون الأخرى .

وتركز جزء كبير من البحث فى موضوع ألوان الأدب وتحدرها . وفى التسعينات جذب فرديناند برونتير – وهو من أتباع تين البارعين فى النقد – الاهتمام على أوسع نطاق ، إلى نظريته فى أن اللون الأدبى يرتقى ثم يضمحل كما يفعل الكائن العضوى ، وأنه (مثل النوع البيولوجى) يمكن أن يتحول إلى لون آخر . وهكذا – كما قال برونتير ، ولدت المأساة الفرنسية مع جوديل Jodelle ، وانقضت مع فولتير ، وفى مطلع القرن السابع

عشر تحول الشعر الغنائى « على يد مالرب Malherbe » إلى لون « الفصاحة » ليعود سيرته الأولى على يد روسو فى القرن الثامن عشر (١) .

واضطرب كثير من البحث فى ألوان الأدب وتحدرها ، نتيجة الاخفاق فى التمييز بوضوح بين « الألوان » باعتبارها أنماطاً ثابتة أو متواترة (المأساة ، الأغنية ، الصورة القلمية أو الوصف ، الترانيم) وبين « الأساليب » باعتبارها مميزة لفترة . أو فنان ، أو قومية ، أو أى تقسيم زمانى أو مكانى آخر . فسميت المأساة اليونانية ومأساة عصر اليزابيث مجرد « لون » على حين أنهما فى الواقع شكلان أسلوبيان مختلفان من نمط خالد . وقد يميز الأسلوب « الرومانتيكى » مثلا ، طائفة من الألوان فى زمان ومكان بذاتهما .

وزاد بحث برونتيير ابهاماً والتباساً تلك المعانى غير المألوفة التى أضفاها على اصطلاحات معينة . وتقضى نظريته بأن العمل الأدبى لا يكون « ممتازاً » إلا بتوفر حالات أو سمات ثلاث : اكتمال وسائله المعبرة ، إمعان الفنان بذكاء جنسه وبلده ، وظهوره ساعة يبلغ هذا النمط مبلغ الكمال . فيجدر أن يخرج العمل الأدبى إلى الوجود عندما يكون الشكل المحدد من هذا اللون فى أوج حيويته ، لأن للألوان « زمناً واحداً فقط » . والفنان الذى يولد قبل الأوان ، أو بعد الأوان لا يستطيع أن يبلغ الذروة (٢) .

فأنت ترى أن هذه النظرية — مثل نظرية تين ، تعالج دورات مزعومة لحياة أنماط معينة ، أكثر مما تعالج تطور الأدب فى مجموعه . وانتقدها رينيه ولاك Welleck على اعتبار أنها مبنية على شبه خاطىء بين حياة الفرد وحياة أى لون أدبى . ويقول بأن التطور البيولوجى للكائن الفرد ليس

---

(١) برونتيير « دراسات نقدية فى تاريخ الادب الفرنسى » (السلسلة الثالثة ، الطبعة الثانية ، ص ٣٠٠) انظر كاراماتشى « برونتيير الناقد » (مجلة الجماليات — ١١ — ٣ — ٤ — يوليه — ديسمبر ١٩٥٨) ص ٤٨ .

(٢) كاراماتشي ص ٤٠ .

فيه مثل هذا التماثل الأدبي. واساء برونتيير إلى دراسة الأنماط حين بالغ في استمرار تحدرها وتحولها إلى أنماط أخرى . ويقول ولك بأن « مفهوم التطور المستمد من التاريخ العرقي يبدو أقرب إلى الحقائق الفعلية في عملية الأدب (١) ، وأخذت هذه النقطة بعين الاعتبار ، فإن حياة نمط في مثل شعر الملاحم أقرب شبهاً بحياة نمط بيولوجي مثل المستودون (Mastadon حيوان منقرض يشبه الفيل (، منه بدورة حياة الفرد . فهذه الأخيرة منتظمة ومتناسقة ومحتومة . وعلى النقيض من ذلك تدوم بعض الأنماط البيولوجية والفنية إلى مالا نهاية مثل نبات السرخس ، والحيوانات الرخوية كالمحار ، وقصص المغامرات وأغاني الحب .

أما مفهوم الأدب باعتباره ظاهرة اجتماعية ، ذلك الذي أورده سبنسر بايجاز في الخمسينات ، فقد توسع فيه تين ، بعد ذلك في فرنسا . وكان أثر هذا وذاك واضحاً في الدراسات الأدبية التي قام بها لزلي ستيفن وجون أدنجتون سيموندز . وقال ستيفن » إن الأدب هو ضجيج عجلات التاريخ وهو حصيلة ثانوية أو جانبية للتغيير الاجتماعي . ووظيفة من وظائف الكيان الاجتماعي بأكمله ، وان الاختيار الطبيعي والبيئة لتحددان بقاء الأنواع الأدبية . (٢)

---

(١) Development في « قاموس الادب العالمي » نشره J.T. Shipley شيلي (نيويورك ١٩٤٣) ص ١٥٧ . وكذلك ر . ولك ، و أ . وارن في «نظرية الادب» (نيويورك ١٩٤٢) ص ٢٤٦ ــ ٢٦٨ . وهو يشير الى كتاب برونتيير « تطور الالوان في تاريخ الادب» . (باريس ١٨٩٠) . انظر ل . ل . شوكنج في «سيولوجية الذوق الادبي». (لندن ١٩٤٤) ص ١ .

(٢) ل . ستيفن « تاريخ الفكر في القرن الثامن عشر » (لنـدن ١٨٧٦) . « الادب الانجليزي والمجتمع في القرن الثامن عشر » (١٩٠٤) . انظر ف . و . ميتلند « حياة ليزلي ستيفن ورسائله » (لندن ١٩٠٦) ص ٢٨٣ ــ ولك ، ووارن « نظرية الادب » ص ٢٦٣ ب ابلمانAppleman « التطور وناقدان في الفن والادب» في «اعمال المؤتمر الدولي الثالث لعلم الجمال » (البنـدقية ١٩٥٦) ص ٢٣٦ . د . بتزر Pizer « الافكار التطورية في النقد الادبي الانجليزي والامريكي في أواخر القرن التاسع=

وفى الثمانينات والتسعينات ، صاغ سيموندز فى انجلترا نظرية أنماط مبنية على نظرية تين ، شبيهة إلى حد ما ، بالنظرية التى كان يدافع عنها برونتيير فى فرنسا (١) .

وأثار سيموندز نفس التساؤل : « لماذا يكشف نمط معين من الأدب أو الفن عن نفسه ، بالظهور بين الحين والحين ، بوضوح فى أمة أو فترة معينة . وإذا توافرت الظروف المواتية لارتقائه ، فإنه يسير شوطاً محددا تمام التحديد ، ترتبط فيه كل مرحلة بسابقاتها بحلقة لا تكون قط طارئة ، حتى إذا نفدت كل موارد النمط ، لقى نهايته الطبيعية . ومثل هذه الأنماط توحى بالشبه بالنمو الطبيعى » إن ما يجب على مؤرخ الفن أن يفسره هو « تطور كيان فنى معقد من عناصر موجودة فى الطابع القومى ، وهو كيان لا يكمل إلا بعمل الأجيال والأفراد ذوى العبقرية ، الذين يفرض على كل منهم ، بدوره ، أن يسهم فى تشكيل النمط الأدبى ، أو فى اتقانه ، أو فى اضمحلاله وانقراضه » .

= عشر» ، فى « مجلة الجماليات والنقد الفنى » العدد ١٩ ، ٢ ، (ربيع ١٩٦١) ص ٣٠٢ / ٣١٠ - اما الناقدان اللذان تناولهما بتزر فهما سيموندز وستيفن ، ويميز بتزر بين ثلاث فترات لتاثير التطورية على النقد . الاولى فى السبعينات والثمانينات من القرن التاسع عشر حين كيف س . لانييه Lanier ، ا . س . ستدمان Stedman الفردية والتفاؤل عند سبنسر ليؤكد مفاهيمها الرومانسية . والثانية فى الثمانينات والتسعينات ، وفيها نجد ان ت . س . برى ، وهاملن جارلند ، ووم باين ، سيموندز ، وهـ.م بوزنت طبقوا النسبية التاريخية والحتمية البيئية عند تين وسبنسر ليبنوا مذاهب تطورية . والثالثة من الثمانينات حتى اليوم وفيها نجد نقادا مثل ب . ماثيو ، هـ . هـ . بويسن ، ادوارد دودن Dowder ، و.د ، هولز Howells ج بللو Pellew احتفظوا بنتائج ثانوية تطورية فحسب . ويقول بتزر ان التطورية بصفة عامة ، ادت الى الاعتقاد بان الادب نما ونمر وفقا للقانون الطبيعى ، ولايمكن فهمه الا بالنسبة الى التطور السابق . كذلك اكدت التطورية على الوسط (البيئة) . وشجعت اتجاها علميا فى النقد .

(١) « مقالات تاملية وموحية » Essays Speculative and Suggestive (لندن ١٨٩٣) وخاصة «فلسفة التطور» و«تطبيق مبادىء التطور على الفن والادب» و « ملاحظات على الاسلوب» واظهر تقديره واجلاله لتين (ص ٧) ولكنه نقده فى انه لم يدرك ادراكا كافيا مقاومة الفرد للوسط ، ولا ان هناك عناصر محددة لصفات ورثها الفنان عن أسلافه ولا ظواهر التهجين العقلى (نتاج عقول مختلفة) » .

وأشار سيموندز فى هذا الصدد إلى مثال بارز ، هو « ظهور ما نسميه مسرحية عصر اليزابيث وتقدمها واضمحلالها وانقراضها . » وهناك أمثلة أخرى لهذه الظاهرة نفسها فى العمارة القوطية ، والتصوير والنحت فى إيطاليا ، والشعر الرومانتيكى الإيطالى ،والزجاج الملون وملاحم الفروسية فى العصور الوسطى، وأنواع كثيرة أخرى ، . إن نظرية سيموندز هى أن كل نمط واضح المعالم فى الفن القومى ، إذا ترك ليواصل سيره فى طريق التطور ، دون عائق ، يمر بمراحل تناظر مراحل الجنين ، والبلوغ والنضج والتدهور والفناء ، فى ضروب النمو التى تعودنا أن نعتبرها « فسيولوجية » . وذهب إلى أن مراحل التقدم هذه حتمية لا مناص منها ، من حيث أنها تظهر « قانوناً محدداً للتعاقب » ، يتناول به النقد التاريخى حقيقة علمية .

ورغم التوكيد على الوسط الثقافى ، كما هو شأن تين ، فإن التفسير السببى « للمجرى الواضح المعالم » لكل نمط ، هو أيضاً حتمى متأصل » ، فى رأى سيموندز . ودون أن يذكر صراحة ما إذا كانت هذه الحتمية ميكانيكية أو حيوية ، فإنه يشبه دورة حياة أى نمط من الفن بدورة حياة الكائن العضوى . فإن البيئة على أحسن الفروض ، لا تستطيع أن تقدم سوى « الظروف المواتية لتطوره » . وليس من قبيل الصدفة المحضة فى الظروف الخارجية ، أنه حين « تستنفد » الإمكانات الداخلية الكامنة فى أى نمط ، لابد أن تحل فى إثر ذلك ، الشيخوخة والفناء .

وواصل سيموندز بحثه فى مفهوم « الأسلوب » باعتباره ظاهرة قومية وشخصية . فالأسلوب فى الأدب هو « كسوة الفكر باللغة كساء وافياً »(١) وقال أنه ينبع من اللغة التى يستعملها الإنسان ، ومن الفنان ، ومن اللغة التى يستخدمها بنوجنسه . ولكن سيموندز عجز ، كما عجز برونتير ،

(١) ص ١٨٣ .

عن التمييز بوضوح بين الأساليب التاريخية – مثل « أسلوب عصر اليزابيث »، أو « الطراز القوطي »، وبين الأنماط الدائمة مثل « المسرحية » أو الكاتدرائية.

ولم يغفل سيموندز العمليات الكبرى في التطور الثقافي، ولا عمليات التطور الأدنى الداخلة في نطاقه. ولم يخلط بين دورة حياة النمط، وبين التطور بصفة عامة. فقال بلغة سبنسر « إن التطور في أوسع معانيه، يمكن تعريفه بأنه انتقال كل الأشياء، عضوية وغير عضوية، بفعل القانون الذي لا محيص عنه، من البساطة إلى التعقيد، ومن حالة التجانس إلى حالة التفاضل أو المغايرة في أصلها المشترك ذي العناصر الأولى (١) وحذر من أن المرء لا يستطيع أن يطبق هذا المفهوم وغيره من مفاهيم البيولوجيا، على الظواهر العقلية والاجتماعية « بنفس الطريقة » لأن « كلا منها يتطلب أنواعاً خاصة من التحليل، ونهجاً مختلفاً للتحري والاستقصاء، ومجموعة مصطلحات ورموز مستقلة ». وإذا توسع علم الأنثروبولوجيا (بما في ذلك علم النفس، ومبادىء الأخلاق، وكل فروع التاريخ) توسعاً قوياً، فإنه سوف يتجه أكثر فأكثر، إلى أن يصبح علماً تطورياً ».

وكان أصل الأنماط الدائمة – مثل شعر الملاحم والشعر الغنائي – وتطورها، مثار جهود كثيرة لصياغة النظريات. وكان الانفعال الغنائي الذي يعبر عن الفرح أو الحزن أو الجوع أو الرغبة الجنسية، يسمى « بذور » كل الأشكال الغنائية العليا (٢). ويقول لستول إن الشعر القصصي والمسرحي جاء فيما بعد، وجاءت المسرحية الدينية الساخرة بين الرقص الذي يقوم على المحاكاة والمسرحية الخيالية. وإذا أتينا إلى الملاحم، فما هو منشأ نماذج مثل الأوديسية والرامايانا (إحدى الملاحم الهندية الكبرى) إن التفسير

---

(١) ص ٣٠ .

(٢) هـ. ورنر « نشأة الشعر الغنائي » (ميونيخ ١٩٢٤) . انظر ف . در ليين Leyen « الحكايات الخيالية » (ليبزج ١٩٢٥) . لستول ص ٢٢١/٢٢٢ .

القديم يجنح إلى نسبة كل منها إلى العبقرية الخلاقة عند شخص حقيقي أو أسطوري، صاغها كلها من نسج الخيال ، أما النظرية الحديثة الأكثر تطوراً فقد نسبتها الى التحام تدريجي بطيء لقصص شعبي مجهول ذي أصول متباينة ، وربما تناولت عدة أبطال مختلفين نسبت أعمالهم الفنية فيما بعد إلى شخص واحد في دورة بطولية متصلة . وربما عمد شاعر أو عدة شعراء ، كل بمفرده ، بعد بضعة قرون ، إلى إعادة ترتيبها في وحدات أكثر تعقيداً ، كل منها موسومة بطابع عبقرية شخصية . وساد الاتجاه إلى الأخذ بالفكرة الثانية ؛ ولكن الخلاف لا يزال قائماً حول المسألة الآتية : إلى أي مدى كانت الأعمال الفذة — الأوديسية مثلا — إبداعاً فردياً . أما المنهج الأفلاطوني الفوطبيعي (كما هو شأن كانت) فينسبها إلى حد كبير إلى العبقرية الفردية والالهام الالهي ، ولكن المنهج العلمي ينسبها إلى الانتاج الاجتماعي المتدرج .

وبسط الفكرة الثانية بالتفصيل الكاتب الانجليزي ريتشارد ج . مولتون الذي عمل في الولايات المتحدة في اوائل القرن العشرين . فوضع في كتابه « الأدب العالمي ومكانه من الثقافة العامة » (نيويورك ١٩١١ / ١٩٣٠) ، « خطة مبسطة لتطور الملاحم » ليوضح تحدر الشعر المكتوب (المحدد بالكتابة والتأليف الفردي والأصالة) من الشعر الشفوي ، (الزائف ، المتغير الجمعي ذي الصدى التقليدي) . وقال بأنه في نطاق هذه العملية ، صهرت الأشعار القصصية في دورات بطولية مثل « ابحار الأرجونوت مع جاسون بحثاً وراء الجزة الذهبية (في الأساطير اليونانية Argonauts) ثم سبكت بعد ذلك في ملحمة عضوية ، عن طريق ادماج قصص كثيرة في فكرة او حبكة مشتركة . واورد مولتون في كتابه « الدراسة الحديثة للأدب » (١) تحليلا

---

(١) (شيكاغو ١٩١٥) C.M. Gayley and B.B. Kurtz في طرائف النقد الادبي ومواده (بوسطن ١٩٢٠) ص ٥٩٤ « النظرية التطورية » عن أصل الملحمة الشعبية وهذا يعني ان الملحمة الشعبية — على خلاف « الفردوس المفقود » « تتألف من=

قيماً لتشكل الأدب وبنيته ، وفصلا عن « تطور الأدب » ، كما يعكسه تاريخ الأدب العالمي . ووصف هذا الفصل الأخير تغاير الشعر والنثر ، وتطور الملحمة والمسرحية والشعر الغنائي . وكان التطور ، إلى جانب الملاحظة الاستقرائية – في نظر مولتون ، فكرة من « أعظم فكرتين ظهرتا في الفكر الحديث » ، لم تستخدم إلا في القليل النادر في دراسة الأدب . ورأى ، على طريقة سبنسر ، أنها تفاضل ثم اتحاد من جديد في تراكيب جديدة . فإن تطور الأدب العالمي ، في رأيه ، حركة متصلة ، بدأت مرحلتها الأولى في اليونان وروما القديمة (لم يهتم مولتون كثيراً بالفن الشعبي البدائي الحديث) ، وكان الشعر في أول أمره يشمل الفلسفة والأساطير والأمثال والألغاز والتكنولوجيا العملية ، وقال بأن النثر الأدبي نشأ متأخراً ، ثم تغاير أو تشعب هو نفسه ، أي النثر ، إلى تاريخ وفلسفة ، وخطابة وأنماط أخرى .

وثمة مدخل أحدث إلى أصل أنواع الأدب ، وهو مدخل أندريه جوللز Jolles (١) الذي يعدد الأنواع البدائية على الوجه الآتي : القصص المتناقلة عن حياة القديسين وآلامهم ، قصص الآلهة والأبطال ، أساطير ، ألغاز ، حكم ، أحداث ، ذكريات ، قصص خرافية ، ملح .. ثم يقول جوللز ان هذه كلها اختلطت ونشأت منها كل الأنواع الأخرى ، ولقد سبق قصة القرن الثامن عشر ، الرسالة ، اليوميات ، والرحلة الخيالية ، والمذكرات ، والملهاة ، والرومانس (قصة خيالية قوامها الحب الشريف والمغامرات

= اجزاء كثيرة مجهولة تقريبا ، ورتبها آخر الامر شاعر بطولي او ناشر كانت مهمته الجمع ولا يتفق الرأى بين العلماء على طبيعة الاجزاء وطريقة الجمع .

(١) «الاشكال البسيطة» (هل ١٩٣٠) اقتبس عنه ولك ووارن في مؤلفهما سالف الذكر ص ٢٤٦ – انظر قائمة الانماط الادبية الشعبية التي وضعها ا . هـ . كريب Kreppe في « علم الفن الشعبي » (لندن ١٩٣٠) قصص الجن ، القصص الخرافية المرحة ، قصص الحيوان ، المعتقدات المحلية ، المعتقدات المتنقلة ، الحكم المنثورة ، الامثال ، الاغاني الشعبية ، القصائد الشعبية ، التعاويذ ؛ السجع ؛ الالغاز.

البطولية) . وغير ذلك من الأنماط ، والح بعض الكتاب على أن الأدب يحتاج من وقت لآخر إلى تجديد نفسه بالعودة إلى الهمجية من جديد (١) مع تحول التعبير المألوف إلى فن أدبي جاد .

وفى المرحلة البطولية وغيرها من مراحل التطور الأدبى كثيراً ما يستشهد بكتاب شادويك « العصر البطولى » للدراسة المقارنة التى أجراها (٢) . ورغبة فى تقرير ما إذا كانت الملحمة الشعبية تعبيراً متواتراً لمرحلة معينة فى الحضارة ، قارن هذا الكتاب وملحقاته بين الشعر البطولى اليونانى القديم والتيوتونى الأول ، وكذلك الشعر البطولى عند عدة شعوب شرقية وبدائية ، وقال المؤلف بأن هذا النمط من الشعر يظهر فى الأمم والحقب المتباعدة تباعداً شديداً . وانتهى إلى أن مثل هذه التشابهات ترجع أصلا إلى « التشابهات فى العصور التى تنتسب اليها والتى تدين لها أساساً بنشأتها وأصلها » . ويقول شادويك بأن هذه الدراسة دراسة أنثروبولوجية فى جوهرها .

وهناك العالم الأنثروبولوجى المعاصر أ . ل . كروبر ، الذى درس « الرواية » لدى ظهورها فى منعرجات مختلفة من التاريخ (٣) . ويقول بأن الروايات طويلة ومعقدة نوعاً ما ، وهى واقعية فى تمثيل الحياة وشخصيات الأفراد ، وهى تتجنب كل ما هو شاعرى وبطولى ومبالغ فيه وفوطبيعى ، ويؤكد أن الروايات الناجحة التى صورت الحياة الواقعة تصويراً صادقاً ، ظهرت ثلاث مرات فقط : فى اليابان والصين والغرب الحديث . وعلى النقيض

(١) م . لرنر Lerner ، ا . ممز Mims فى «موسوعة العلوم الاجتماعية» ٩ (١٩٣٣) ص ٥٢٢ / ٥٤٣ — ولك ، وارن ص ٢٤٠ .

(٢) (كمبردج ١٩١٢) وكانت جزءا من السلسلة الضخمة عن « نمو الادب » ، وضمها H.M. and N.K. Chadwick (كمبردج ١٩٣٢ / ١٩٤٠) انظر جايلى وكودنز ص ٦١٩ .

(٣) « الرواية فى آسيا واوربا » فى كتاب « طبيعة الثقافة » (شيكاغو ١٩٥٢) ص ٤٠٩ .

من مسار النحت والمسرحية والعلم (تلك التي تفرعت شرقاً وغرباً من الشرق الأدنى فى انتشار يمكن تتبع آثاره) نجد أن مسار الرواية يوضح أنه مرتبط أقل ارتباط بتأثير الانتشار . فإن ما يتجلى فيها يبدو أنه حصيلة مماثلة لارتقاءات ثقافية طويلة منفصلة ، حين بلغت هذه الارتقاءات مرحلة أو طوراً معيناً .

ويطلق على أحد مناهج الدراسة العلمية للقصص الشعبي اسم « المنهج الفنلندى » نسبة إلى الأسلوب الذى ابتدعه فى فنلندة كارل Karle Krohn وأنتي آرن Antti Aarne . ويقضى هذا المنهج بدراسة حكاية واحدة بعينها فى شكلها الشفوى وفى شكلها المكتوب . وقد يكون لشكلها الشفوى أحياناً نحو سمائة صيغة ترتب ترتيباً جغرافياً ، من حيث منشئها ، على حين ترتب الصيغ المكتوبة ترتيباً زمنياً . ومن خلال دراسة هذه المتنوعات الأقليمية والزمنية تبذل محاولة لاعادة صياغة النموذج الأول الأصيل للحكاية ، من الوجهة النظرية . وترتبط هذه المحاولة بمصادر مختلفة للمعلومات عن الهجرات والتجارة وغيرها من المؤثرات . ويلاحظ فيها استبدال الأسماء والأحداث ومعالم الثقافة المحلية . ومهما كانت التحريات غير حاسمة فى حالة خاصة ، فإنها تجمع على إبراز عملية تغيير متصل مكيف .

وفسر لورد راجلان ، من وجهة نظر أنثروبولوجية ، تحدر طراز معين من الشخصيات الأدبية — البطل الشعبي مثل أخيلس وروبن هود (١) ، وعارض النظرية « الأوهيميرية » الشائعة (٢) فى أن مثل هذه الشخصيات

---

(١) البطل » (لندن ١٩٣٦ — نيويورك ١٩٥٦) ، وكذلك « جريمة جوكاستا » (لندن ١٩٣٣) (المرأة التى تزوجت ابنها اوديب عن غير قصد ثم قتلت نفسها عندما اكتشفت ذلك — الاساطير اليونانية) .

(٢) نسبة الى اوهيميروس (كاتب يونانى عاش فى القرن الرابع ق . م) قال بان الالهة الكلاسيكية ليست الا ملوكا وابطالا محليين الههم اقوامهم . بعبارة اخرى نسبة الى طريقته للتفسير ، التى تستمد الاساطير من الروايات المنقولة عن التاريخ الواقعى . (الترجمة)

قائمة على أفراد حقيقيين تاريخيين ، كما عارض النظرية القائلة بأن هذه الشخصيات هي من نسج الخيال ، وبدلا من ذلك راح يدلل على أن مثل هذه الشخصيات علاوة على الأساطير والحكايات البطولية الشعبية التي تظهر فيها ، مشتقة من دراما طقسية بدائية أو طقوس درامية . وتمشياً مع تعاليم فريزر ، نسبها إلى العادة البدائية العامة ، ألا وهي قتل الملك وإحلال غيره محله ، كتجدد روحي رمزي . وكان لمثل هذه الطقوس في الثقافات الأولى وظائف سحرية ودينية .أما ما جاء فيها بعد من ألوان الأساطير وحكايات الجن فقد رأى راجلان أنها ألوان متغيرة منحدرة من الأساطير الأولى التي كان ارتباطها بالطقوس أكثر وضوحاً . أما بالنسبة لمصدرها الأصلي فقد حبذ راجلان القول بأنه كان هناك نظام انتشار يقوم على المركزية المتطرفة ، تحدرت بمقتضاه كل أو معظم الأساطير والحكايات من مصدر مركزي واحد ، ربما كان ثقافة أقدم من الثقافة السومرية والمصرية ، وسلفاً لكلتيهما . وقال بأن تفاضلها أو تغايرها بعد ذلك ، تأثر بتغيير البيئة ، مثال ذلك الشعب الذي ليس لديه سوى العجلات ، قد يتخيل الشمس وكأنها تركب واحدة منها . على حين أن الشعب الذي ليس لديه سوى القوارب ، سوف يستبدل القارب بالعجلة وقد يهبط مفهوم بطل الطقوس كما هو الحال في المأساة والملاحم القديمة ، إلى مستوى حكاية شعبية تافهة ، بفعل شيء من الانحلال ، ويظل باقياً لمجرد التسلية أو القيم الأدبية .

ونظرية راجلان خلافية من حيث أنها . (أ) تفترض مصدراً مركزياً أو رئيسياً للانتشار الثقافي . (ب) وتؤكد وجوه الشبه بين الحكايات الشعبية والأساطير ، وأبطالهما ، في العالم بأسره . ولكن الأنثروبولوجيا المعاصرة ، ساندت ، بصفة عامة ، الاعتقاد بوجود أصول كثيرة مستقلة إلى جانب شيء من الانتشار ، كما أولت التنوع قدرا أكبر من الاهتمام . وتطرف راجلان

تطرفاً شاذاً حين أنكر فعلاً كل « تاريخية » الأبطال الشعبيين ، اللهم إلا حيث تثبت هذه الصفة التاريخية عن طريق سجلات مكتوبة أو غيرها من السجلات المادية . وذهب إلى القول بأن كل ما ينقل من العصور الغابرة إنما يعمر لفترة بالغة القصر وغير جدير بالثقة إلى حد بعيد . والواقع أن التطورية بصفة عامة لا تتطلب هذا الموقف المتطرف ، ففى وسع المرء أن يعتقد بأن بدايات الأبطال الشعبيين ، تنشأ عادة من الخيال الدينى القديم ، وأنها فى نفس الوقت كثيراً ما تدمج فى الروايات التى تنقل وتتداول عن أشخاص حقيقيين .

وعلى الرغم من أن راجلان هون من أمر التنوع ، علىَ ما كان مألوفاً فى القرن التاسع عشر ، فإن وجوه الشبه التى أوضحها (متبعاً فى ذلك أندرو لانج وغيره من أسلافه) كانت لافتة للنظر إلى حد يتطلب شيئاً من التفسير . وفى تحليله للسير الخيالية لحياة نفر من الأبطال ، مثل أوديب ، ثيسيوس ، روميلوس ، هرقل ، برسيوس جاسون ، أسكلبيوس ، ديونيسوس ، أبوللو ، يوسف ، موسى الياهو ، آرثر ، سيجفريد ، عدة أبطال جاويين وغيرهم ممن هم أقل شهرة — وجد راجلان طائفة لافتة للنظر من التفاصيل المتواترة . من ذلك أن أم البطل فى كثير من الأحوال عذراء من أسرة ملكية ، وأن تكونه كجنين أى الطريقة التى تم بها حمله غير عادية ، والمقول انه ابن أحد الآلهة ، وان محاولة تبذل لقتله ، وبأنه يؤخذ بعيداً ويتولى تنشئته فى بلد ناء أبوان بحكم الرضاعة والتربية . وأنه ما من شىء يذكر عن طفولته ، ولكنه حين يبلغ سن الرجولة يعود إلى مملكته ، ويقهر ملكاً أو مارداً ويتزوج من أميرة ، ويسن القوانين ، ولكنه يفقد رضا الآلهة ، فيساق ليلقى ميتة غامضة خفية ، كثيراً ما تكون فوق قمة تل . وإن اجتماع اثنتين وعشرين سمة من مثل هذه السمات ليشكل نمطاً أساسياً . وتتكرر وتتواتر فى حالات مختلفة طائفة مختارة متنوعة منها ، لا كلها . ويؤكد راجلان أهمية الخصائص المثيرة دائماً للحزن

فى مثل هذه الحكايات الشعبية إذا قورنت بالقصص البحت . وعلى النقيض من نظرية الأصول المنفصلة أو المستقلة ، أشار راجلان إلى حقيقة أن الحكايات الشعبية عند أى شعب قبلى كثيراً ما تتضمن إشارات إلى ملوك ومدن وسمات ثقافية أخرى ،لا عهد له بها .

ولتفسير مثل هذه التواترات ، هناك بطبيعة الحال افتراضات أخرى . فقد يلجأ المرء إلى نظرية يونج Jung - كارل جوستاف - عالم نفسانى سويسرى ، ١٨٧٥ « الأنماط الأصلية الأولى » . التى تقول بأن ثمة صوراً معينة متواترة على نطاق واسع تنبعث تلقائياً من العقل الجمعى اللاواعى المستقى هو نفسه من الخبرة الجمعية السابقة . أو يركن إلى نظرية هيجل فى « الحتمية الباطنية الروحية » . وقد يصطدم أى من هذه التفسيرات بصعوباته الخاصة ، وتظل مشكلتنا نحن على حالها ، فإن النظريات الحديثة فى تاريخ الأدب جنحت إلى إغفال أمر التواترات أو الإقلال من شأنها ، بدلا من تفسيرها .

وإذا رجع العلم ببصره إلى الوراء ، إلى ما قبل نشأة الأدب ، أى إلى نشأة واسطته الأولى ، وهى اللغة الملفوظة (لغة الكلام) ، فإنه يجد نفسه حائراً أمام ثغرة صارخة لا يمكن اجتيازها ، أطلق عليها دافيد بدنى « ثغرة » لا يمكن التغلب عليها بين قدرة الإنسان الفعلية أو الكامنة على الإدراك والرمز ، وبين الوظائف العقلية عند أقرب أقربائه من الحيوان » (١) ، ويستطرد فيقول بأن المحاولات التى بذلت لإعادة تشكيل نشأة اللغة ، كانت كلها عقيمة ، ولا يجد اللغويون فى مثل هذه المعطيات التى جمعت أى شاهد على نشأة اللغة عند الإنسان ،أو يجدون شاهداً تافها »(٢) ويعرف سابير اللغة بأنها

(١) « الانثروبولوجيا النظرية » (نيويورك ١٩٥٣) ص ٤ .
(٢) المرجع السابق ، مستشهدا بما قال Sturtevant فى كتاب « مقدمة علم اللغة » (نيوهافن ١٩٤٧) ص ١٩٠ .

« وسيلة آدمية بحتة ، وليست غريزية قط ، لنقل الأفكار والانفعالات والرغبات عن طريق نظام رموز ابتدعت طواعية واختياراً » (١) ، ورغم ذلك — كما يقول بادنى — يمكن أن نفترض أن لغة الإنسان تولدت من رغبته فى الاتصال . وحتى لو أنها نتجت — كما ارتأى كاسيرر — من طفرات مفاجئة فى التغيار الأحيائى ، لا من التغيير التدريجى الذى قال به دارون ، فلابد أنها ، أى اللغة ، تطورت بطريقة ما من أصوات وإيماءات حيوانية . ويميل المثاليون الميتافيريقيون إلى الإصرار على أن قوى الإنسان العقلية ظهرت أولا ، ثم أدت به إلى ابتداع وسيلة لغوية للتعبير ، أما الطبيعيون فيميلون الى اعتبار هاتين الاثنتين متلازمتين متفاعلتين .

ويقول هارى هويجر Harry Hoijer بأن الأصوات التى أحدثها أسلافنا البدائيون ، وربما الأصوات المقترنة بالمهام البدائية ، باتت شيئاً فشيئاً ترمز إلى الأفعال التى تنطوى عليها هذه المهام وإلى أهدافها (٢) . ومن ثم فإن النظريتين الأساسيتين فى نشأة اللغة هما التعجبية (إطلاق صوت خاطف دال على انفعال أو استغراب ...) ، ومحاكاة الأصوات أو تسمية الأشياء والأفعال بمحاكاة أصواتها .

ويعتبر كتاب أ . س . ماكنزى « تطور الأدب » نموذجاً للمحاولات الكثيرة التى بذلت فى أوائل القرن العشرين لاستعراض ارتقاء الأدب العالمى (٣) ونظر الكاتب ، الذى تلقى علومه فى انجلترا ، بعين التقدير والإجلال إلى ادوار كيرد ، وجب Jebb ، واستشهد بكثير من المراجع الانجليزية والفرنسية والألمانية فى الأنثروبولوجيا والأركيولوجيا واللغويات والأدب

(١) « اللغة » (نيويورك ١٩٢١) بدنى ص ٣ .

(٢) « اللغة والكتابة » فى كتاب « الانسان والثقافة والمجتمع » . الذى نشره شابيرو . (نيويورك ١٩٥٦) ص ٢٠٠ — ٢٠٣ .

(٣) (نيويورك ١٩١١) وكان ماكنزى استاذا للادب الانجليزى والادب المقارن فى جامعة كنتكى .

المقارن . ومن مقال سبنسر « التقدم : قانونه وسببه » ، اقتبس مفهوم التطور باعتباره « من البسيط إلى المعقد مع تزايد التوحيد فى الكل والتخصص فى الأجزاء . » وذكر أنه ليس للتعقيد قيمة فى حد ذاته ، وأن التقدم يتوقف على ازدياد الاشباع أو الارضاء الأخلاقى والعقلى والجمالى . وقال بأن الأدب نتاج الحياة الاجتماعية ، وأن تطوره رهن بتطور المجتمع ، ولكن العامل الاقتصادى لا يكفى لتفسير تاريخه ، وكان تركيب منهج ماكنزى يتفق مع تعاليم تايلر ، ولقد حدد « أربع مراحل متفق عليها للتطور الاجتماعى » ، بمثابة إطار لتاريخه عن الأدب : البدائية ، البربرية ، الاستبدادية (الأوتوقراطية) والديمقراطية . وقال « إذا رتبت العينات الأدبية ترتيباً متصلا من البدائية إلى الديمقراطية التمثيلية ، فقد نحصل على فكرة أكثر وضوحاً وجلاء عن التفاعل الدائم بين المجتمع والأدب » .

وكانت البليونتولوجيا اللغوية — وهى فرع من فقه اللغة — مصدراً مؤثراً لهذه الدراسة وعلى ذلك الأساس بذلت الجهود لإعادة تشكيل أدب ما قبل التاريخ (١) .

وكجزء من الاتجاه العام نحو التخصص فى البحث ، بعيداً عن فلسفات التاريخ ، حدث أخيراً اقلال من صياغة النظريات فى تاريخ الأدب ككل (أو مايسمى الأدب العالمى) واكثار منها عن أنماط أو حقب معينة ، وعن تقسيمات فرعية أخرى . وعلى حين أن لفظة « التطور » أقل شيوعاً الآن ، نجد أن ثمة ميلا طفيفاً إلى إنكار حقيقة التطور الأدبى بمعناه الواسع . وإن ت . س . اليوت لينبذه نبذاً باتاً ، من وجهة نظر فلسفته الفوطبيعية ، ولكن لا يشاطره هذا الرأى من العلماء المعاصرين إلا فئة قليلة . وهو يؤكد

(١) يشير ماكنزى الى هذه الاعمال والى غيرها مثل ت . بنفى Benefy فى كتاب « تاريخ علم اللغة » (ميونيخ ١٨٦٩) هـ .ا. مترونج ، و.س. لوجمان ، ب.أ. هويلر « تاريخ اللغة » (لندن ١٨٩١) ، و.د. ويتنى « تاريخ اللغة » (نيويورك ١٨٩٩) .

أن « كل أدب أوربا من عهد هوميروس ، ذو وجود متزامن ، ويشكل ترتيباً متزامناً » (١) . ومن جهة أخرى نجد أن رينيه ولك وأوستن وارن قد أعادا توكيد جوهر التطورية فى العبارة الموجزة: « إن فى الأدب انتقالا متدرجاً من العبارات البسيطة إلى قطع الفن المنظومة نظماً رفيعاً » . ويضيفان: « يجدر بنا أن ننظر إلى الأدب كأسلوب كلى للأعمال الأدبيـة وهو باضافة الأعمال الجديدة ، دائم التغيير ، بالنسبة لعلاقاته ، دائم النمو ككل متغير ». ولكن ولك يبدو أضعف حجة حين يؤمن بأن « هذا يسلم بوجود هدف لسلسلة التغيرات » ، وإن سلسلة التطورات سوف ترتب استناداً إلى « برنامج من القيم أو المعايير » . (٢) إن الحديث عن التطور باعتباره ذا « هدف » ، يوحي بالفلسفات القديمة الغائية والمثالية والحيوية، التى كان العلم يحاول التهرب منها . كما أن وصف التطور على أساس أى « برنامج للقيم »، يجنح بنا إلى تعقيد القضية تعقيداً لا تدعو إليه الضرورة ، بأحكام ذاتية على القيمة . أما الحكم على القيمة فيمكن تناوله بشكل أكثر فعالـية على أسس أخرى مثل « التقدم » و « التدهور » .

٦ ـ نظريات التطور فى الموسيقى
المراحل ، الأصول ، التطورات
(روبوتام ، كمباريو ، لالو)

بحثت فى مجال الموسيقى مسائل شبيهة بتلك التى أسلفنا فى الأدب ، ولكن ثمة فارق كبير واحد هو افتقارنا اليوم إلى موسيقى قديمة مدونة على وجه محدد،

(١) اقتبسها ولك ، وارن فى كتابهما « نظرية الادب » ، ص ٢٦٥ من كتاب اليوت « The Sacred Wood » (لندن ١٩٢٠) ص ٤٢. كذلك اقتبس قول W.P. Ker « اننا لسنا فى حاجة الى تاريخ الادب حيث ان موضوعاته قائمة ابدية ، ومن ثم فانه ليس لها تاريخ حقيقى » . (لندن ١٩٢٢ Essays ، المجلد الاول ، ص ١٠٠) . وتكشف هاتان العبارتان عن افلاطونية متطرفة ، ويتضمن الفصل التاسع عشر من كتاب ولك ـ وارن سالف الذكر ، عن « تاريخ الادب » دراسة طيبة لتطور الادب مع ثبت بالمراجع.
(٢) « الارتقاء » ص ١٥٧ كتاب « نظرية الادب » ص ٢٦٨ .

تماثل تلك المجموعة الضخمة من الأدب القديم المكتوب . وعلينا أن نعيد تشكيل طبيعة الموسيقى ونشوئها ، عن طريق التخمين ، من مثل هذه المصادر الضئيلة التالية : (أ) الموسيقى القبلية الحديثة ، الموسيقى الشعبية ، وغيرها من الألوان البدائية نسبياً ، (ب) الأدوات الموسيقية القديمة التى بقيت على الزمن ، وأعمال التصوير والنحت التى تمثل هذه الآلات مع الأشخاص الذين يعزفون عليها من أمثال أورفيوس ، كريشنا ، بان وغيرهم من الموسيقيين القدامى فى مصر وفيما بين النهرين ، (ج) عدد يسير من النقوش والمخطوطات دونت فيها ترانيم وتراتيل مع بعض علامات يحتمل أن يكون مقصوداً بها توجيه المنشدين والعازفين ، ولو أن معناها الدقيق غير معروف اليوم عادة ، (د) أوصاف وتقييمات للموسيقى وآثارها ، مثل تلك التى وردت فى هوميروس وأفلاطون والكتاب المقدس . (هـ) بضعة أبحاث وتعليقات قديمة مبعثرة هنا وهناك عن نظرية الموسيقى ، لأمثال أريستكسينوس Aristoxenus ، وأريستيد ، كونتليانوس وسانت أوغسطين ، وجميعها غامضة نوعـاً ما للقارىء الحديث .

وكما هو الحال فى سائر الفنون ، اكتشف تدريجاً فى مائة السنة الماضية ، أن كل الموسيقى خارج نطاق الموسيقى الأوربية الأساسية ، لم تكن « بدائية » أو مجرد موسيقى شعبية فجة . وكان على الغرب أن يدرك أن خطوط ارتقاء موسيقاه ، وخاصة التوافقية (Harmonic) والطباقية (Contrapuntal) ، لم تكن هى الخطوط الوحيدة التى يمكن أن تسير عليها الموسيقى لتصبح فناً ناضجاً مركباً ومعقداً . ومن الغريب أن تجد فى تاريخ الموسيقى الذى وضع فى مستهل القرن العشرين أن « الألحان ragas » الهندوكية مدرجة تحت عنوان « الفترة البدائية الأولى » ، وجرت دراستها على أساس القوى

---

(١) « كمباريو » الموسيقى : قوانينها وتطورها (باريس ١٩٠٧) ص ١٠٨ .

الساحرة المزعومة فيها . والحق أنه فى الموسيقى ، مثل غيرها من فروع الثقافة ، يطل المؤرخ على الماضى فى مشهد طويل عريض ، لا يرى فيه خطاً واحداً فحسب للتطور عن طريق موسيقى بالسترينا ، وباخ ، وبيتهوفن ، بل هناك كذلك خطوط أخرى متشعبة ، متشابهة من بعض الوجوه ، متباينة فى وجوه أخرى . بل إنه بين الثقافات القبلية التى صنفت اعتباطاً على أنها « بدائية » ليجد تبايناً ملحوظاً فى النمط وفى درجة الارتقاء . وكما أن قبائل الزنوج فى أفريقية تفوقت على أوربا الحديثة فى تعقيد أشكال بعض ما قامت به من أعمال النحت فإنها تفوقت عليها كذلك فى تركيب الطباق الإيقاعى على الطبول وغيرها من الآلات . ولم يعـد المرء يستطيع اليوم أن يفترض – كما فعل التطوريون القدامى أن موسيقى ما قبل التاريخ والموسيقى البدائية الحديثة متساويتان فى بداية التعاقب التطورى ، من حيث أن كلتيهما فجة وتبرية مملة غير منوعة وغير منتظمة ، بل إن رقة الأغانى الجرجورية لم تكن معروفة كثيراً لدى الجمهور ، حتى السنوات الحديثة حين أوصلها الحاكى (الفونوغراف) إلى آذان عدد أكبر من المستمعين .

ولقب اختراع الحاكى وغيره من أدوات التسجيل مثل الفيلم والشريط المغناطيسى ، دوراً ثورياً فى توسيع أفق مؤرخ الموسيقى . ويمكن اليوم ، بغية الدراسة المقارنة ، الحصول على مالا يحصى من الألوان الموسيقية الغريبة ، من الشعوب المتقدمة والبدائية ، مما لم يكن ميسوراً قبل نصف قرن من الزمان ، ومعظمها لا يمكن تدوينه اليوم ، وفقاً للنوتة الموسيقية الحالية ، ولكنها رغم ذلك محفوظة ، ومن الميسور إخراجها للباحثين والدارسين ، أنى كانوا .

ولأصحاب النظريات فى القرن التاسع عشر من أمثال سبنسر ، تايلر ، جروس – تأملات يسيرة فى الموسيقى القديمة ، رغبة منهم فى إيضاح تطبيق نظرياتهم فى هذا المجال . ودفعت البشائر المثيرة لهذا المنطلق إلى ظهور

ثبت طويل من أبحاث أكثر تخصصاً فى تاريخ الموسيقى بوصفه تطوراً فى حد ذاته (١) . وقد تناولت المسائل الآتية ، وهى التى أثيرت فى سائر الفنون أيضاً : ١ — المسألة العامة ، فيما إذا كان تاريخ الموسيقى يمثل مفهوم التطور بمعناه الواسع الذى قال به سبنسر ، وكيفية ذلك ، ٢ — مسألة أصل الأنماط وتحدرها ، ٣ — مسالة المراحل والتعاقبات ، ٤ — التطبيقات التعليمية. أما بالنسبة لأولى هذه المسائل ، فلم يكن ثمة إنكار يذكر للحقيقة العامة ، تلك هى أن الموسيقى بوصفها فناً نمت أكثر تركيباً وتعقيداً عن طريق التفاضل والتكامل . وثار معظم الجدل والنقاش حول المسائل الثلاث الأخيرة .

واستعرض وارن د. ألن ، فى كتابه « فلسفات تاريخ الموسيقى » تاريخ نظريات التطور فى الموسيقى ، استعراضاً وافياً (٢) . وهو يقابل بين نظريات التطور التى تؤكد النمو والأثر الاجتماعى ، وبين نظرية « الرجل العظيم » القديمة ، التى ذكرناها تحت أسماء مختلفة ، وقد انطوت هذه النظرية على الاعتقاد القديم الرومانسى الفوطبيعى بأن الابداع والرقى الموسيقيين كانا إلى حد كبير ، من عمل أفراد ملحنين ملهمين ، لا يدينون بشىء يذكر

(١) من مثل Rowbotham فى كتابه « تاريخ الموسيقى الى عهد التروبادور » (الشعراء الموسيقيون الفناليون فى جنوبى فرنسا وشمال ايطاليا من القرن الحادى عشر الى القرن الثالث عشر) (لندن ١٨٨٥ — ١٨٨٧) • وس • هـ • بارى « فن الموسيقى » (لندن ١٨٩٣) واعيد نشره فيما بعد بعنوان « تطور فن الموسيقى » ، ولا ستشك « الموسيقى البدائية » . (لندن ١٨٩٣) ، كمباريو (الكتاب الذي اوردنا ذكره) ، C. Stumpf « نشأة الموسيقى » (ليبزج ١٩١١) ، م • هـ جلين « تحليل تطور الشكل الموسيقى » . (لندن ١٩٠٩) مع اهتمام ملحوظ بالموسيقى الهندوكية والجريجورية والبدائية• ل • ١ . كيرن Coerne « تطور تأليف وتوزير الالحان الموسيقية الحديثة » (نيويورك ١٩٠٨) ، كاسلا Casella «تطور الموسيقى» (لندن ١٩٢٤) ، بريستو Bairstow تطور الشكل الموسيقى (١٩٤٣) شولز Scholes « تاريخ الموسيقى للمستمع » (لندن ١٩٢٢) • ويتضمن بيانا عن تطور الموسيقى (ص ١٠٠) •

(٢) (نيويورك ١٩٣٩) وخاصة ص ١٠٤ — ١١٠ ، ٢٣١ — ونحن مدينون فيما اوردناه فى هذه الدراسة ، بالفضل للبيانات التى اوردها وارن ، والتى عالج فيها نظريات التقدم كذلك ، كما ذكر فيها ثبتا مستفيضا للمراجع •

للموسيقى الماضية والظروف الخارجية . ولقد عثر ألن على نماذج من نظرية الرجل العظيم فى تواريخ الموسيقى التى دونها ميكائيل براتوريسس Praetorisus (١) ، وجورج كيزيويتر Kiesewetter (٢) . .

لقد خصص سبنسر ، كما رأينا ، للموسيقى مكاناً علياً فى برنامجه للتطور الثقافى . ونشر فى ١٨٥٤ بحثاً عن « أصول الموسيقى » باعتبارها « أمثلة توضح التقدم العام الشامل » . فدلل على أن تاريخ الموسيقى لم يعد مجرد ثبت زمنى للملحنين وتآليفهم ، لأن الموسيقى نوع متطور يبدع ويرتقى ويغير نفسه « بفضل المبادىء المتنوعة التى تتكشف ، كل بدوره » .

وكان فردريك روبوتام من أوائل من تبنوا نظرية سبنسر وطوروها وتوسعوا فيها (٣) . واقترح تعاقباً محدداً لمراحل ما قبل التاريخ ، يتألف من ثلاث كالمعتاد ، وهى : الطبلة ، المصفار والكنارة . (وجادل ولاستشك Wallaschek فيما بعد فى أن المصفار سبق الطبلة) . كذلك ارتضى روبوتام نظرية روسو ، وهردر ، وبورنى ، وسبنسر ، فى أن « أصل الموسيقى الصوتية لابد أن يفتش عنه فى الكلام المتقد العاطفة » . وأعلن أن ثمة سلسلة من المراحل : أحادى النغم ، ثنائى النغم ، ثلاثى النغم ، خماسى النغم ، متضمنة تفاعل السلالم الميلودية . وأتبع هنرى لافوا فى فرنسا ، وس. ه.ه بارى فى انجلترا ، سير حياة الملحنين لتطور الأشكال الموسيقية . ووصف بارى ظهور الموسيقى العلمانية فى القرن السابع عشر ، على أنها مثل لنظرية سبنسر القائلة « بنزوع كل الأشياء من التجانس إلى التنوع والتحدد » (٤) . فقد تقدم الإنسان من فواصل بسيطة إلى سلالم وألحان محددة متغايرة ، وإلى تنوع متزايد

(١) Syntagma Musicum (ليبزج ١٦١٥) .

(٢) « تاريخ الموسيقى الحديثة فى اوربا الغربية » (ليبزج ١٨٣٤) .

(٣) كما ذكر الن ص ١١٠ .

(٤) بارى (١٨٩٢) ص ١٦٩ .

فى الائتلاف ـ الرباعيات والخماسيات ، ثم الثلاثيات والسداسيات ، ثم إلى تطابقات وتنافرات إضافية فى الأنغام . وظهرت بعد ذلك تعقيدات وتركيبات أخرى فى تجميع خطوط اللحن، كما هو الحال فى «الفوجه» . وذهب بارى إلى أن هناك سلسلة أخرى من ثلاث مراحل : اللاشعورية التلقائية ، الواعية التحليلية ، وأخيراً التركيبية .

وكان من رأى سبنسر أنه كان للشعر وللرقص وللموسيقى نشأة متوافقة متجانسة ، وإنها تغايرت وتفاضلت فيما بعد ، وأن الإيقاع فى الكلام ، والصوت والحركة لم تنفصل بعضها عن بعض إلا شيئاً فشيئاً فقط . وبدأ إرنست جروس فصل الموسيقى فى كتاب « بدايات الفن » بتوكيده « أن الموسيقى تبدو ، فى أحط مراحل الثقافة ، على أوثق صلة بالرقص والشعر » ، واتفق مع سبنسر على أن الموسيقى تطورت من البسيط إلى المركب فى العلاقات بين درجات النغم أو طبقات الصوت، كما هو شأن تعدد النغمات والسيمفونية الحديثة . ولكنه رفض فكرة سبنسر فى أن الموسيقى نشأت من الكلام المتقد المشبوب العاطفة ، وقال بأن الموسيقى البدائية الحديثة تختلف اختلافاً شديداً عن الكلام العاطفى ، فهى ليست عالية ولا سريعة ولا مثيرة ، بشكل متميز ، من حيث طاقة الصوت والجرس ، ولكنها فى الغالب رتيبة خفيفة . وكان جروس أكثر تقبلا لنظرية دارون فى أن القدرة على إخراج الأنغام والإيقاعات الموسيقية نشأت أول ما نشأت فى أسلافنا الحيوانية ، كوسيلة لاجتذاب الجنس الآخر (الذكر أو الأنثى) ، وفى هذا الصدد أشار إلى أن هناك شاهداً أقوى فى الأصوات التى تحدثها بعض الحيوانات ، بما فيها القرد الرشيق الحركة الشبيه بالإنسان (Gibbon) . ولكنه لم يجد بين الإنسان أى دليل « على أن الموسيقى ، من أى لون كان ، تلعب فى أحط مستويات الثقافة ، دوراً فى الاتصال بين الجنسين . » ولكنه من جهة أخرى قال إن الموسيقى

تلعب دوراً عسكرياً محدوداً فى هذه المستويات الثقافية المنحطة ، ودوراً أكبر عندما تصاحب الرقص .

وشايع جرومى ، أكثر مما فعل أى عالم تطورى آخر ، شوبنهور فى اعتبار الموسيقى شيئاً منفصلا عن بقية الحياة . فقال « إذا كانت موسيقى أى شعب مستقلة عن حضارته ، فالعكس صحيح من أن حضارة أى شعب مستقلة أساساً عن موسيقاه » (١) واقتبس عن فخنر ،مؤيداً ما ذهب إليه من أن أية موهبة موسيقية تطرأ وفق كل درجة من درجات الموهبة العقلية (٢) . وهذه الموهبة الموسيقية ؛ يفتقر إليها فى الغالب ذوو القدرات العقلية والفنية العالية ، والعكس بالعكس ، فهناك ثقافات دنيا ، ولكنها راقية فى الناحية الموسيقية رقياً كبيراً . والعكس بالعكس . «فالموسيقى تخدم فى الدرجة الأولى أغراض الفن وحده » . فهى طبقاً لما يقول جرومى — تنمو فى الأفراد ، وفى الحضارة بصفة عامة ، ولكن بمنأى ،إلى حد ما ، عن سائر التطور الثقافى » وعلى حين ينزع الرقص والشعر إلى تدعيم الروابط الاجتماعية وتوسيعها ، ذهب جرومى إلى أن الموسيقى لا تفعل ذلك (وهو فى هذا المقام يخالف سبنسر) .

كذلك كان رأى العالم السيكولوجى فونت Wundt (٣) أن الموسيقى والشعر كانا من نتاج الرقص . وأن هذه الألوان الثلاثة كانت فى الأصل متحدة ، كما هى اليوم على الأغلب فى الرقصات القبلية عند البدائيين ،وفى رأيه أن الموسيقى الآلية كانت فى بداية الأمر مصاحبة إيقاعية للراقصين ، وظهرت السلالم المحددة من الأرقام السحرية (كما هو الحال لدى الفيثاغوريين) . وأدى توحد النغم (Honophony) إلى تعدده (Polyphony) ، ثم إلى تآلفها

(١) ص ٣٠٣ .

(٢) فخنر « المدرسة القديمة فى علم الجمال » .

(٣) « علم نفس الجماهير » (١٩٠٠ — ١٩٢٠) المجلد الثالث ص ١١ — ٢٣٦ .

وإيقاعها . وكان أقدم أنماط الغناء ، أغنية التعجب ، وأغنية الطقوس ، وأغنية العمل ، على حين كانت أقدم أنماط الرقص ، هو رقص النشوة الفردى ، والرقص الجمعى السحرى التنكرى . وركز ولاشك وبوخر على توافق الحركات الجسمية في العمل والرقص باعتباره مصدر الموسيقى . على حين أن ستومف Stumpf (١) ذهب بدلا من ذلك ، إلى أن الموسيقى الصوتية والآلية كلتيهما نشأتا من عملية التحذير أو التوجيه لأناس على مسافة بعيدة . ويرى ه. ورنر (٢) أن أقدم التلفظات الغنائية التى نطقت بها الشعوب البدائية كانت ألفاظاً غير ذات معنى ، أو أصواتاً مقترنة بإيماءات تغنوا بها فى الرقصات القبلية ، تعبيراً عن الفرح لصيد ثمين أو أكلة شهية ، أو تعبيراً عن جوع تعضهم أنيابه ، أو عن رغبة جنسية ، أو عن الحزن على ميت . أما إضافة الكلمات فقد جاءت فيما بعد .

واختلف المؤرخون اختلافاً كبيراً فيما إذا كانت الموسيقى قد تطورت كجزء متكامل من التطور الثقافى أو كعملية مستقلة ، حتى لقد اعتبر بعضهم أن تاريخ الموسيقى الآلية مستقل إلى حد كبير عن الغناء والأوبرا (٣) . وكان الرومانتيكيون قد أكدوا أن الثقافة ذات طبيعة عضوية ، باعتبارها شيئاً يتطور كله معاً . وإذا كانت الموسيقى الآلية تفصل نفسها عن العوامل الأخرى — كما قال سبنسر — فليس هذا بالضرورة أمراً ثابتاً أو مرغوباً فيه ، بل إنه يمثل جانب التغاير والتفاضل الذى قد يحدث بعده التكامل من جديد . وكان فاجنر نفسه متلهفاً على المساعدة فى إعادة هذا التكامل عن طريق الأوبرا ، وآثر آخرون الموسيقى الآلية وحدها . ولم تكن الحركة الرومانتيكية وحدها

---

(١) « بداية الموسيقى » ص ٧ — ٣٢ .

(٢) « نشأة الشعر الغنائى » (١٩٢٤) ص ٨ .

(٣) وعلى الأخص H.A. Haweis فى كتابه « الموسيقى والأخلاق » (لندن ١٨٧١) .

هى التى جبذت الرأى القائل بأن الموسيقى تفاعلت مع العوامل الثقافية الأخرى فى كل مرحلة من مراحل ارتقائها ، بل لقد شاركها فى ذلك المنهج التركيبى الذى اتبعه سبنسر وتايلر وغيرهما . واتجه التطوريون الثقافيون إلى تأكيد أمثلة لهذا التفاعل ، من ذلك أنهم أكدوا الرابطة بين الموسيقى الجريجورية والكنيسة فى العصور الوسطى ، وكذا الرابطة بين الشعراء الغنائيين والموسيقيين والفروسية . وحاول الماركسيون أن يبرزوا كيف أن الموسيقى مثل سائر الفنون ، نشأت عن الأحوال الاجتماعية الاقتصادية ، وأنها عبرت عن هذه الأحوال فى الأشكال الموسيقية المختلفة ، ورأوا فى التطور الموسيقى تيارين مختلفين ، نبع أحدهما من الأغانى والرقصات الشعبية عند العمال المستغلين المكدودين ونبع الثانى ، وهو أكثر صقلا واصطناعاً ، من قصور الأغنياء والنبلاء . وكانت موسيقى الطبقةالوسطى فى بداية الأمر ثورية، كما هو الحال فى موسيقى بيتهوفن ، ولكنها باتت آخر الأمر تقليدية منحطة (١) . على أن المؤرخين المحدثين تقبلوا إجمالا ، الفرضية العامة التى تقول بالتفاعل بين الموسيقى وسائر العوامل الخارجية فى الفن والثقافة ، ولكن كان من العسير تتبع مثل هذا التفاعل تفصيلا . فإن ما بذل فى هذا المجال أقل بكثير مما بذل فى مجال الأدب والفنون البصرية .

وطبق كومباريو فى فرنسا ، وبارى فى انجلترا ، وجريجورى ماسون فى أمريكا — طبقوا آراء سبنسر وتايلر فى التطور على تاريخ الموسيقى . ومن بين هذه الآراء التى طبقت : (أ) المراحل الثلاث الثقافية العامة : الوحشية والبربرية والحضارية ، وراحوا فى نطاق هذه المراحل يكيفون مراحل تاريخ الموسيقى . (ب) الافتراض بأن هذا التطور كان تقدماً ، وبالتالى كانت الموسيقى الوحشية والبربرية أدنى من الحضارية بكل معانى الكلمة . وصنف بارى

(١) شلونمسكى Slonimsky « الموسيقى منذ ١٩٠٠ » (نيويورك ١٩٣٧) ص ٥٤٦ .

الموسيقى الشرقية ، والموسيقى الكنسية فى العصر الوسيط كلتيهما على أنهما « بدائيتان » أو « شبه متحضرتين » . وترفق فى الكتابة عن « الموسيقى البدائية الميلودية فى الكنيسة » حيث « لم يكن هناك فاصلات موسيقية » ، وحين كان المغنون « يؤدون أكثر ما يؤدون عن طريق الأذن » (١) .

وأفرد كومباريو قسمين من تاريخه « للتطور الموسيقى والحالة الاجتماعية » و « للتطور الموسيقى والكائنات الحية » . وفى هذا القسم الأخير ، اقتبس عن لامارك وداروين وراح يستشهد بالتشابه البيولوجى ، فى مقارنة الأوركسترا الحديث « بحيوان ضخم جبار » . وكان فى بداية أمره يمر بمرحلة غامضة غير محددة ، ثم بدأ تخصص الوظائف يظهر فى القرنين السابع عشر والثامن عشر . حيث بلغ الأوركسترا الآن رشده وتغاير تغايراً واضحاً . وفى عبارات مماثلة ، كتب دانيال جريجورى ماسون عن تطور الموسيقى من البسيط إلى المركب ابتداء من سكارلاتى حتى أيام بيتهوفن (٢) . وقال بأن هذا – مثل غيره من عمليات التطور – تميز بتعاظم التغاير والتفاضل . « فالحركة الأولى فى صوناته همركلافييه Hammerclavier, op. 106 لبيتهوفن (١٧٧٠–١٨٢٧) هى بالنسبة إلى باستورال Pastoral سكارلاتى (١٦٥٩ – ١٧٢٥) كالكلب بالنسبة إلى المحارة » ولم يكن لمثل هذه المقارنات المنافية للعقل من جدوى ، سوى أنها ساعدت على أن تشين النظرية بصفة عامة وتجعلها موضع شك .

وكان كومباريو غامضاً نوعاً ما فيما يتعلق بالروابط الاجتماعية للتطور الموسيقى ، كما هو الحال فى تحرر الموسيقى شيئاً فشيئاً من الكنيسة والأرغن ، وفى خلط الألحان الشعبية القومية فى أثناء حرب الثلاثين سنة ، وكان متأثراً

---

(١) بارى : ص ٩٨ .

(٢) « من الافنية الى السيمفونية » لندن (١٠٢٤) ... الى ص ٢٢٦ .

بالفيلسوف كونت فى قوله إن الموسيقى عرفت عصراً لاهوتياً ذا غناء حر ؛ وعصراً ميتافيزيقياً ظهر فيه أصحاب السيمفونيات : باخ ، هايدن ، موزار بيتهوفن ، ثم العصر الحاضر بواقعيته الوضعية (١) .

وارتأى مؤرخون آخرون خططاً ثلاثية المراحل ، تشبه خطط مراحل الفنون الأخرى . وكثيراً ما قسمت كل من هذه المراحل الثلاث إلى ثلاث أخرى . وكان من بينهم هيجوريمان ، إلى جانب س. ف. ستانفورد ، وس. فورسيت ، وأرنولد شيرنج . ورأى ألفرد كاسللا أن ثمة ثلاث فترات فى التطور التوافقى (الهارمونى) حتى القرن العشرين : الدياتونية المطلقة (نسبة النغم إلى أصل واحد) حتى ١٦٥٠ ، وكذا فى التحويل والسلالم الموسيقية الحديثة إلى ١٧٥٠ ، ومثلها فى الكروماتية أى اللونية فى السلم الموسيقى ، وفترة رابعة آخذة فى الظهور هى اللامقامية (Atonality) . أما جيدو أدلر (٢) ، فقد قسم الفترات الثلاث على الوجه التالى : فترة غناء المجموعات فى صوت واحد « المونودية » Monodick Choral « حتى سنة ١٠٠٠) ، وفترة تعدد الألحان (من القرن التاسع إلى نهاية السادس عشر) ، ثم فترة تماثل الألحان (١٦٠٠ — ١٩٠٠) مع الإنشاد واللحن . وقال آدلر بأن لكل فن تقسيمه الخاص به ، وليس من الضرورى أن تماثل الفنون . ومن ثم يتضح أن المؤرخين غير متفقين على المراحل الأساسية وحدودها الزمنية .

وطبق ألفرد اورنز (٣) نظرية « الدورات » على الموسيقى ، وذهب هذا المؤرخ فى نظريته إلى أن الانقلابات فى الأسلوب الموسيقى ، التى اتجهت

---

(١) طبعة ١٩٠٧ — ص ٢٠١

(٢) موجز تاريخ الموسيقى (١٩٢٤) . الن ص ٢٢٦

(٣) تاريخ الموسيقى عبر الاجيال (برلين ١٩٢٨) .

على التناوب ، إلى الألحان وتوافق الأنغام ، حدثت حوالى سنة ٤٠٠ ، و ١٠٠٠ ، و ١٣٠٠ ، و ١٦٠٠ ، و ١٩٠٠ م .

وطبقت فى تعليم الموسيقى ، بطريقة تشبه تلك التى رأينا فى الفنون البصرية ، « نظرية التلخيص » التى تقتضى أن يجتاز كل دارس المراحل المتعاقبة من القديم إلى المعاصر فى تنشئته . واستخدمها فنسنت داندى ، وادوارد ماكدول ، وطبق ساتيس. كولمان نظرية روبوتام التطورية فى مدارس أمريكا (١) . واتبع نظام النغمة الواحدة والنغمتين والنغمات الثلاث فى تعليم الأطفال الصغار . « وما داموا وحشيين صغاراً ، فإنهم يستطيعون فهم الموسيقى الوحشية .... وسيكون التطور الطبيعى للموسيقى مرشداً لى فى توجيه الأطفال من البسيط إلى المركب » ومعنى هذا أن الأطفال لابد لهم أن يبدأوا بمرحلة الطبول ، ثم ينتقلوا بعدها إلى طرق عمل النغمات. (ولكن هل الأطفال متوحشون ؟) .

ولحظ و. د. ألن غموض لفظ « التطور » — حيث يعنى عند مختلف المؤرخين النشوء ، التقدم ، التغاير ، أو النمو الجديد (٢) . كما لحظ الثبات النسبى لبعض الأنماط ، مثل تعدد الأصوات فى الكنيسة الكاثوليكية ، استثناء من التغيير العام الشامل . واستطرد ليبرز أمثلة للعملية العكسية ، من المركب إلى البسيط . وقال بأن التبسط التقدمى حدث ، كما هو الشأن فى الكورال اللوثرى فى أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر ، إذا قورن بالانسجام الأغنى للكورس المزدوج فى القرن السابع عشر (٣) . وتتبع بعض المناهج الأمريكية الحالية فى تذوق الموسيقى نظاماً عكسياً يسير إلى الوراء ،

---

(١) « موسيقى الاطفال الخلاقة — خطة تدريب قائمة على التطور الطبيعى للموسيقى ، بما فى ذلك صنع الآلات الموسيقية والعزف عليها » (نيويورك ١٩٢٢) .
(٢) المصدر السابق ص ٨٢٥ .
(٣) ص ٢٧١ .

فتبدأ من سترا فنسكي و « فنون بالى الموسيقية المعقدة » حتى تصل إلى الأغانى الشعبية البسيطة.

ومن وجهة نظر الجماليات عند الطبيعيين ، قدم تشارلز لالو ، أستاذ علم الجمال فى السوربون نظرية فى التطور نقدية حاسمة فى رسالته عن نظرية الموسيقى (١) وأخذ فى اعتباره النواحى السيكولوجية والسسيولوجية والشكلية للموسيقى ، وكذلك التاريخية ، وعلى حين أنه لم يعارض فى التعقيد العام للفن من عصر ما قبل التاريخ إلى العصر الحاضر ، نراه يحذر من افتراض أن الموسيقى اليونانية أو الموسيقى الجريجورية ، كانت حقاً بسيطة أو بدائية ، إذا أخذ المرء بعين الاعتبار ، التعقيد فى طرائقها الكثيرة . وعلى النقيض من سبنسر ، أعلن لالو أن « قانون تزايد التعقيد أو التركيب » لا تسرى فعاليته باستمرار فى الموسيقى ، على حين أ ن فى وسع التطور العام فى بعض النواحى أن يظهر اتجاهاً عكسياً منتظماً من المركب إلى البسيط » (٢) . ونزعة التعقيد مستمرة فى الفترة البدائية حين تتراكم المكتسبات فوضى بلا حساب ، فتواصل عملها هذا فى أساليب الموسيقى وآلاتها . ولكن العصر الكلاسيكى يستبعد كثيراً من هذه التراكمات ، منطلقاً على الأرجح فى سلسلة ديالكتيكية من الاعتراضات والتوفيقات المحددة أو النوعية (وهنا يتحول لالو عن نظرية سبنسر إلى نظرية هيجل وماركس) وتابع قوله بأن الكائن العضوى الجمالى يبدأ بالتعقيد ، لا لشىء إلا ليعود سيرته فيما بعد إلى البساطة . وأن « التعقيد فى الفن هو تصنع ، وعادة متبعة وأسلوبية (تطبيق على أسلوب معين) ، أما البساطة فى التزام الطبيعة أو الواقعية . وبعد فترة الطفولة أو البدائية تأتى الأسلوبية أولا ، والطبيعية فى النهاية » (ولكن ألا يمكن أن تكون الأسلوبية الأولى أبسط من الطبيعية المتأخرة ؟) .

---

(١) « مبادىء جماليات موسيقية علمية » (الطبعة الثانية) باريس ١٩٣٩ .
(٢) ص ٢٥٠ — ٢٥٢ .

ويذكرنا قانون لالو فى الحالات أو العصور الثلاثة المتواترة بتين ونظرية الدورات (٢) ، وبقدر الدقة التى تنم عن الثقة التى اتسم بها مورجان أو تايلر ، حدد لالو أربع مراحل أصلية فى تاريخ الموسيقى الغربية ، من اليونان حتى الآن ، وهذه هى الغناء الإيقاعى والغناء عند اليونان ، (Melopée) واللحن المسيحى ، وتعدد الألحان فى العصور الوسطى ، والهارمونية الحديثة ، ولكل منها حدود زمنية معينة معقولة . وقسمت كل منها إلى نفس « المراحل الثلاث » — ما قبل الكلاسيكية ، والكلاسيكية ، وما بعد الكلاسيكية . كما تنقسم كل من هذه إلى قسمين فرعيين متشابهين . فتضمنت « مرحلة ما قبل الكلاسيكية » ، « البدائيين » و « الرواد » ، وتتضمنت الكلاسيكية العظماء والكلاسيكيين الزائفين ، وأخيراً تضمنت « ما بعد الكلاسيكية » الرومانتيكيين والمنحطين ، وأبرزت كل واحدة منها ، وكأنما هى مركزة فى إقليم بعينه ، ومن ثم كان التطور مكانياً وزمانياً بقدر سواء .

وقال لالو بأن أى فن ينشأ نشأة حرة طليقة دون انقطاع ، لابد أن يمر عادة بهذه المراحل مراراً وتكراراً . ويتميز الطور الكلاسيكى « بنقاوة الأذواق ، وأمانة الأساليب ،وانفصال الأنواع ، والتأليف الصافية الحصيفة . » أما الطوران الأول والأخير فيظهران خليطاً بالغاً من الأنماط ، والآثار المعقدة غير الخالصة ، وأذواق هى موضع الشك . فكانت مدرسة التصوير فى فينسيا بدائية أيام فيفارينى ، كلاسيكية أيام تتيان ، وفيرونيزى ، رومانتيكية أيام تيبولو ، ثم حل بعد ذلك التدهور والفناء . أما الطو ر الأخير فى الكلاسيكية فيصبح كلاسيكياً زائفاً ، كما هو الحال فى القرن الثامن عشر ، ويبعث رد فعل رومانتيكى حياة جديدة وذلك بإخراج أنماط مفروض أنها تافهة ، وبحيوية

(١) فى هامش صحيفة ٢٥٥ . يقتبس من كتاب C. Bayet « موجز تاريخ الفن » (باريس ١٩٠٥) تواتر فترات الطفولة والشباب والنضج والتدهور فى الفنون التشكيلية .

جامحة . ثم يؤول إلى تدهور فى الفترة التالية ، هو خليط غير مترابط من الواقعية والرمزية . وقال لالو انه بعد انقضاء جيل مالارم دخل القرن العشرون فى بدائية جديدة ، وهى بداية دورة جديدة ذات أخلاط ساذجة بربرية ، وأساليب زنجية (سوداء) ، وفنون شعبية ، وخليط من الأنماط والفنون ، والفوضى الدادائية (١) ، وفى الموسيقى الغربية ، يصنف الجدول المحكم الذى وضعه لالو ، كل الأطوار الستة فى الأغريقى ، المسيحى الأول ، والعصر الوسيط عصر تعدد الألحان ، وعصور الانسجام الحديثة . (وهو يرى أن مرحلة ما بعد الكلاسيكية فى العصور الوسطى تستمر أيام باخ وهاندل إلى التنوعات الكونترابنطيه الأكاديمية الحديثة) .

إن نظرية لالو فى الموسيقى أكثر واقعية ، وأقل صرامة وتشاؤماً من نظريات سبنجلر وتوينبي . وهو لا يصر على أية حتمية فوطبيعية (خارقة للطبيعية) ولا على اضمحلال وسقوط ضروريين لحضارة بأسرها عندما تبلغ نهاية الدورة . فإن أى فن بعد أن يمر بطور رومانتيكى متدهور ، يمكنه فى سهولة ويسر أن يجدد نفسه بإيجاد مصدر جديد للنشاط والالهام . ومعنى هذا دورة جديدة يمكنه أن يشق طريقه إلى طورها البدائى .

وكان لالو أدنى إلى روح القرن العشرين حين أصر فى الفصل الذي كتبه عن « التطورات المتشعبة » على أن تطور الموسيقى لم يكن فى خط واحد .

---

(١) حركة قام بها جماعة من الفنانين والشعراء والكتاب الثائرين ، بعضهم من لاجيىء الحرب ، انبثقت فى زيوريخ ١٩١٦ ، انجبها اليأس والدمار ، ابان الحرب الاولى كانت طبيعتها متمردة على العقل مناقضة للمنطق ، تمشت مع ما ساد الحرب من شعور تبدد الاحلام وخيبة الآمال . وكانت تتميز بالمعارض العجيبة والحفلات الشاذة الغريبة وقصائد الشعر الحافلة بالوان البلاهة المصطنعة . فلما اريد اختيـــار اسم للحركة قلب احدهم صفحات القاموس عابثا ، ثم وضع اصبعه حيثما اتفق ، فكانت كلمة دادا Dada ، وهى لفظة يستخدمها الاطفال الفرنسيون احيانا للاشــارة الى حصان خشبى صغير . (قصة الفن الحديث ـ تعريب المرحوم رمسيس يونان ـ لجنة التاليف والترجمة والنشر ، سلسلة الفكر المعاصر ـ ٢ ـ القاهرة ١٩٦٠) ـ المترجم .

وقال بأن التطورات فى نطاق فن واحد لا تماثل تماماً تطورات سائر الفنون فى مجتمع بعينه . فإن مختلف الفنون «حتى ولو كان لها دون ريب نفس الاتجاه، لا تسلك نفس الطريق بنفس السرعة أو بنفس المداخل » . إنها تتشعب رغم تماثل النهاية التى يقصد إليها كل منها ، كما تصب مختلف مجارى الماء فى نفس النهر . ولا تماثل فتراتها دائماً ، ولا تنشأ بنفس الترتيب دائماً . وقال لالو ان رجال الأدب يظنون أن الموسيقى ، وهى الأكثر سطحية ، هى آخر ما يتطور ، ولكن الموسيقيين يرون أنها تأتى آخر المطاف لأنها هى الأكثر شخصية وعمقاً . ولكن ترى هل تأتى فى نهاية المطاف ؟ إن العصر الكلاسيكى فى الموسيقى اليونانية سبق بأكثر من مائتى عام ، على حد قول لالو ، عصراً ازدهر فيه الأدب والفن التشكيلى ، وذلك فى القرن الخامس . ولم تكن مقنعة تلك المحاولات التى بذلت للربط بين فترات من عمارة العصر الوسيط وفترات الموسيقى . ولم تتفق ذروة عصر من عصور الموسيقى مع ذروة عصر فى الأدب إلا عرضاً . أما فى الهارمونية الحديثة وتطورها الكلاسيكى فى ألمانيا ، فقد رأى لالو أن ذروة الموسيقى اتفقت مع أزهى فترات الأدب والفلسفة فى ألمانيا .

٧ ـ آثار الأفكار التطورية على الفن والفنانين

إذا أخذنا بعين الاعتبار ، ما للتطورية من آثار هائلة على الحياة العقلية فى الحضارة الغربية ، بما فى ذلك العلم والفلسفة والدين ونظريات الفن ، فقد يتوقع المرء أن يجد أثراً مماثلا على الفن نفسه . ولكن على النقيض من ذلك ، يبدو أن الأثر على الفن كان هزيلا نسبياً ، وسلبياً نوعاً ما . وقد لا يدعو هذا إلى الدهشة إذا تذكرنا أن موقف الرومانسية العدائى السابق نحو العلم ، كان له فى القرن التاسع عشر ، ولا يزال له آثر بعيد المدى ، على الفنون . وهذا يغاير الترحيب الحار الذى لقيته فكرة التقدم من بعض الرومانسيين

الألمان الأوائل ، ومن الشاعر الانجليزى شلى فى مسرحيته بروميثيوس المطلق « Prometheus Unbound » ومن الشاعر الفرنسى فكتور هيجو فى أساطير القرن « La légende des siècles » .

وحوالى منتصف القرن كتب نفر من المؤلفين البارزين عن التطور باعتباره امتداداً للتقدم ونبذ أو أغفل معظمهم فكرته المبنية على المذهب الطبيعى وآثروا بدلا منها الفكرة المبنية على الغائية ، ومن هذه الوجهة كتبوا فى حماس بالغ عن الغرض الروحى وتحقيق الحياة عن طريق التطور . ولكن حوالى نهاية القرن التاسع عشر ، ثم حين تكاثرت الكوارث العالمية فى القرن العشرين ، انقلبت الروح السائدة إلى موجة من التشاؤم . وتخلى معظم الناس عن إيمانهم بفكرة التقدم ، وبدلا منها ، عالجوا التطور على أساس التأسل أى رجوع الإنسان سيرته الأولى التى كان عليها أسلافه ، أو الانحطاط .وجملة القول إن كلتا الفكرتين لم تلق إلا النزر اليسير من الاهتمام فى فن القرن العشرين ، إجمالا ، اللهم إلا إشارات عابرة مليئة بالازدراء إلى « وهم التقدم » ولم تكن فكرة التطور جذابة حتى لدى أولئك الفنانين الذين لم يظهروا عداء سافراً للنظرية العلمية ، وربما لاحت الفكرة لبعضهم على أنها مثل خانق كلورادو الضخم ، أو مثل السماء المزدانة بالنجوم فوق رءوسنا ، موضوع واسع الآفاق ، غير شخصى ، غامر ساحق إلى حد يتعذر معه معالجته بالأساليب المعاصرة علاجاً وافياً . لقد ولت أيام روعة أسلوب ملتن وسموه ، وآثر الفن أن يتناول جوانب أصغر وأقرب إلى الطبيعة والنفس الباطنة ، أو يتناول مساوىء الحضارة الحديثة وشرورها .

واستطاع تنيسون — وهو واحد من الفئة القليلة من كبار العصر الفكتورى الذين عنوا بالتطور أن يكتب عن ثقة فى ١٨٤٢ ، فى مجموعة قصائده Locksley Hall Sixty Years After من أن « ثمة هدفاً واحداً متزايدا

يسير عبر العصور ،وأن أفكار الناس تتسع كلما تعاقب الحدثان . » . كما استطاع أن يمس « المعجزة التى سوف تحل حين لا تعود طبول الحرب تدق ، وحين تطوى أعلام المعركة ، معجزة برلمان الإنسان ، وقيام اتحاد فدرالى فى العالم . » ولكنه فى ١٨٨٦ (فى Locksley Hall Sixty Years After) كان ينظر بعين الشك إلى « التطور الذى يصعد دائماً وراء خير مثالى ، والانتكاس الذى يجر التطور دائماً فى الوحل » . ثم تساءل هل يجوز أنه بينما نطوّف مع العلم ونمجد العصر ، يلوث ويسود أطفال المدينة نفوسهم وعقولهم فى أقذارها. إن التقدم ليتعثر على أقدام مرتجفة... بين الأزقة الكئيبة... »

أما براوننج الذى وضعه جورج روبن فى عداد التطوريين مع تنيسون «وفقاً للتقليد الأفلاطونى» (١)، فإنه عبر فى ١٨٣٥ فى قصيدته Paracelsus عن تصور الحياة والطبيعة وقد تشبعتا بالروح الالهية، وهما تصعدان من أحط أشكالهما إلى آفاق بعيدة من المجد والعظمة . وأعلن أن « التقدم هو قانون الحياة » وفى قصائده بعد ذلك ، وخاصة Fifine at the Fair ذعر من ظهور نظريات المذهب الطبيعى فى التطور عند داروين ، تندال ، وتوماس هكسلى ، وهاجمهم فى تهكم لاذع ، كما هاجم مزاعم العلم فى حل المشاكل الكونية التى كانت متروكة حتى ذاك الوقت للاهوت .

وعبرت فكرة التطور عند سونبيرن عن نظرة واسعة أكثر وضعية فعرف « الله » فى مؤلفه « التكوين » بأنه انطباعة شخصية خلقها الإنسان ، وأنه ليس له دور فى تنشئة الحياة أو ارتقائها . ومع ذلك فإنه كان قليل الإيمان بالعلوم الطبيعية ، وتلاعب بصور وحدة الوجود (٢) عند الشرقيين خاصة

---

(١) Evolution and Poetic Belief وهو تحليل مسهب للافكار التطورية كما فى اعمال تنيسون ، برونج ، وسونبيرن ، ميريديث ، هاردى ، بتلر ؛ شو ؛ ولز .

(٢) Pantheism المذهب القائل بأن الله والطبيعة شىء واحد ، وان الكون المادى والانسان ليسا الا مظاهر للذات الالهية .

فى (Hertha) . وذهب إلى أن الحياة حركة رأسية ، وذكاء تقدمى يتسلق من خلال التطور العضوى نحو الحرية والكمال . وجنح ميريديث كذلك إلى اللاأدرية الوثنية ، ولم تقض مضجعه الحرب بين العلم والدين ، وثمة أصداء من مذهب وحدة الوجود الرومانتيكى ، فى قصيدته « Ode to the Spirit of Earth in Autumn » بما فيها من عبادة « الأم العظمى : الطبيعة » وكان التطور فى رأيه قهراً روحياً للطبيعة المادية والغرائز البهيمية فى الإنسان . وقبل مبدأ « تنازع البقاء » الذى جاء به سبنسر ومذهب « الاختيار الطبيعى » الذى جاء به دارون ، وجمع بينهما وبين لون من الحتمية عند أرسطو ، ليست واعية ولا مخططة ، ولكنها موجهة ، شأنها شأن نمو البذرة ، ثم تسمو آخر الأمر إلى عقل واع .

وكان معظم الشعراء الذين كتبوا فى التطورية بحماس بعد ١٩٠٠ أدنى مرتبة ممن سبقوهم ونـــذكر من أولئك و . ﻫ . كاروث Carruth الذى نظم فى ١٩٠٩ قصيدة « Each in his own Tongue » التى تؤكد أبياتها الأولى فكرة التفسير الدينى : « ضباب من نار وكوكب / بلورة وخلية سمكة هلامية وعظائى / كهوف يقطنها أناس أجلاف / إدراك القانون والجمال / ووجه يشكل من سلالة من طين / وقد عرف البعض هذه العملية بأنها التطور ، وعرفها آخرون بأنها اله » . وبدت هذه الصورة لقادة الفكر فى مستهل القرن العشرين ، صورة فجة ساذجة مبالغاً فى تبسيطها .

ونبذ توماس هاردى تفاؤل الفكتوريين الأوائل ، وركز على منظر الفرد الذى قضى عليه أن يكافح ويعانى الآلام فى كون مكتئب يائس لا بهجة فيه ولا أمل . ولقد تأثر تأثراً عميقاً بفقدانه الإيمان المثالى المسيحى نتيجة ضغط الداروينية . وعلى خلاف دارون وكثيرين غيره من التطوريين العلميين ، لم يستطع هاردى أن يوفق بين فكرة التطور الطبيعى غير المخطط ، وبين الإيمان

بهدف الحياة وقيمتها . واقترب فى الثمانينات والتسعينات من مذهب شوبنهور فى وجود « إرادة » باطنة « فى الكون » ، وهى « أم » كونية عمياء غير واعية. وفى أحلك لحظاته أحس هاردى بأن الإنسان رهين الحظ والظروف ، وان الوعى لعنة . وفى قصيدة « Dynats » وفى رسالة كتبها فى ١٩٠٢ خلق فيه تحوله إلى فلسفة المثالية القائمة على وحدة الوجود بصيصاً من الأمل فى أن « إرادة » الكون غير الواعية قد تصبح آخر الأمر واعية عطوفة ؛ ولكن بقى التوكيد على التشاؤم والجبرية أو القضاء والقدر . ومن ناحية اخرى فض صمويل بتلر فكرة أن الحياة يحكمها الحظ والاختيار الطبيعى الأعمى : فشايع فى مؤلفه « Life and Habits » (١٨٧٧) آراء لامارك وأضاف مبدأ حيوياً للحياة بوصفها قوة مستقلة بذاتها ، تقهر المادة ، وتخلق نفسها وفق إرادتها وإيمانها .

أما برنارد شو فقد استقى كثيراً من مذهبه الحيوى المتفائل من بتلر ، ومن ثم حول فكرة شوبنهور « العالم كأرادة » إلى شيء يصعد إلى السوبرمان (الإنسان الأسمى ، (انظر كتابيه Back to Methuselah-Man and Superman وهو فى هذا قريب من فلسفة هنرى برجسن فى مؤلفه « التطوير الخلاق L'évolution créative » الذى ظهر فى ١٩٠٧ . واتفق سومع نيتشه فى أن الإنسان بوصفه نوعاً يجب التغلب عليه وإحلال غيره محله ، ولكنه جادل فى أن يكون الوصول إلى هذا عن طريق تحسين النسل أو تربية سلالته على أساس الانتقاء . وأكد على قيمة وقوة الذكاء الخلاق أكثر منه على الحب أو الجمال . وتطلع إلى « الإنسان الفيلسوف » ليرتفع بالحياة إلى مستويات أعلى ، كما بقى الإنسان على قيد الحياة فى الماضى بعد انقراض الدينصور (حيوان ضخم من الزواحف) بفضل مخه ، وعلى حين كان شو يجمع بين المتناقضات : بين اللاأدرية والمذهب الباطنى أو التبصر الروحى ، والوثنية والبيوريتانية ، والمثالية والانهماك فى الشئون الدنيوية ، نراه يحتفظ بثقته فى الحياة باعتبارها

سائرة بفضل الذكاء والأرادة نحو « يوتوبيا » أى نحو دنيا مثالية دائبة على الخلق والابداع .

أما هـ . ج . ولز فى كتابيه « A Modern Utopia » ١٩٠٥ « Men Like Gods », (١٩٢٣) فإنه بنى فكرة تطورية قامت أكثر ما قامت على أساس نظرية داروين « تنازع البقاء » بما فى ذلك صراع الطبقات من أجل السلطة . واحتفظ طوال حياته بمذهبه الأساسى القائم على الفلسفة الطبيعية ، ولم ير فى ذلك حائلا دون الإيمان بأن فى الإنسان قوة هادفة قبضت على زمام الحياة ، فلا يعود الإنسان عبداً للصدفة ولا الحتمية المادية . أمامن حيث المضامين العملية فإن مفهوم ولز عن الإرادة الخلاقة كان قريباً من مفهوم شو ، رغم أنه يفتقر إلى ما فى هذا المفهوم الأخير من ميتافيزيقية حيوية . ومهما يكن من أمر فقد تلاعب ولز بفكرة « الاله » الذى كان هو نفسه ينمو ويتطور على أسس هيجلية إلى حد ما ، وكان ولز فى معظم أيام حياته متفائلا بالتقدم ولكنه لم يكن متفائلا ساذجاً . فحذر فى واقعية صريحة قاسية من أن هذا التقدم قد يضل السبيل . وألح أكثر ما ألح على أن قيمة الفرد بوصفه فذاً حراً ، يجب ألا يغمرها الانهماك الكلى فى الحركات الاجتماعية الواسعة غير الشخصية ، ولقد سحرته العلوم والمخترعات ، وكان هو نفسه أحد الرواد الأوائل فى الموجة الحديثة موجة القصص العلمى ، مثل آلة الزمن » (Time Machine) ١٨٩٥ وفيها قابل بين نوعين من انحلال الإنسان بفعل التقدم الآلى . وبذلك سبق كابك Capek فى « الإنســـان الآلى والأوتوماتيـــكى » وألدوس هكسلى فى « عالم جديد جرىء Brave New World وكل ذلك يعنى أفكاراً مناهضة للكمال المثالى . وركز على تزعزع الوجود وتعرضه للخطر : وعلى حقيقة أن « أى شىء قد يحدث » . فالتقدم غير مؤكد ، ويجدر بالإنسان أن يعمل من أجله عن طريق فرض ضابط أخلاق على التصرفات

العمياء للاختيار الطبيعى . وبعد هذه التحذيرات قدم ولز صورة محددة إيجابية متحدية ، لما قد تكون عليه يوتوبيا المستقبل ، (الدنيا المثالية) بالنسبة للتنظيم الاجتماعى والبنية والقوة ، والشخصية ، وطريقة الحياة . وفى عوالمه المثالية الأولى (يوتوبيا) اعتمد ولز على الأمل فى أن الإنسان قد يرتفع بنفسه إلى أسلوب أخلاقى تقدمى فى الحياة ، بدلا من أسلوب العنف والأنانية الفجة — ربما بتوجيه قسرى من جماعة عليا « أرستقراطية محاربة » تتولى الرئاسة ، ولكن لما بدت فيما بعد بوادر الحرب العالمية الثانية تبدد هذا الأمل وبدلا منه تخيل ولز فى كتابه Star Begotten (١٩٣٧) تغياراً أحيائياً مفاجئاً خيراً فى الإنسان أحدثته الأشعة الكونية التى أسقطها جنس أقدم وأعقل يسكن المريخ .

وعلى الشاطىء الآخر من القنال الانجليزى واصل الروائى الفرنسى إميل زولا ، تعاليم المذهب الطبيعى ، كما تابع برجسون المذهب الحيوى . ونعت نفسه ، وأدانه تنيسون بأنه « وضعى ، تطورى ، مادى » . وصرح بأن هدفه أن يجول فى أنحاء العالم ليلاحظ سلوك الإنسان كما يلاحظ المرء أشكال الحياة الحيوانية ، وكان متأثرا بالنتائج المفجعة للوراثة . وأكد كتاب القصص الطبيعيون فى أمريكا ، الذين تأثروا بزولا وبنظرية التطور ، أكدوا على فكرة « حيوانية أو بهيمية الإنسان » . وقال مالكولم كاولى (١) ، مشيراً بصفة خاصة إلى فرانك نوريس وجاك لندن « حين يعالج التطور فى رواياتهم ، فإنه يكاد دائماً الشكل المضاد ، شكل الانحلال أو الانحطاط ، ويندر أن يتطور البطل إلى طبيعة فوق بشرية ، كما كان يحلم نيتشه ، بل انه بدلا من ذلك ، يهبط إلى مستوي الحيوان » . وقد عالج وليم جولدنج ، فى وقت أحدث فى

(١) « الفلسفة الطبيعية فى الفن والادب فى امريكا » فى كتاب « الفكر التطورى فى امريكا » نشره س . بيرسنز (نيويورك ١٩٥٦) . ص ٣١٥ .

روايته « سيد الذباب Lord of the Flies » فكرة العودة إلى صفات الأسلاف التي ابتعدت عنها الأنسال السابقة .

وإنه لمن الغرابة بمكان ، أن تجد أفكار التطور والتقدم ، رغم أهميتها في المجالات الأخرى في الحضارة الحديثة ، تكاد تكون قد أغفلت في الفنون البصرية في مائة السنة الماضية . وثمة استثناء واحد ، ينم عن موقفه السلبي ، ذلك هو المصور الفرنسي بول شينافار (١) ، الذي اشتهر بصوره على الجدران : إنه يكاد يكون اليوم في عداد المنسيين ، ولكنه كان المصور الرئيسي لجمهورية ١٨٤٨ ، وصديقاً للشاعر بودلير ، وكان مثله متشائماً فيما يتعلق بموضوع التقدم ، ورأى وخطط مشروعاً ضخماً لسلسلة من الصور والفسيفساء وأعمال النحت لتوضع في البانتيون (في باريس) ، تصور تاريخ الإنسان من عهد آدم إلى سان سيمون (الفيلسوف الفرنسي ١٧٦٠ – ١٨٣٥) . وكان المشروع علمانياً متشائماً من حيث ابرازه أن الحضارة آخذة في الاضمحلال ، وأنها تواجه فناء محققاً . على أن المشروع لم ير النور قط ، لعودة الكاثوليك إلى الحكم في ١٨٥١ . ولكن بودلير تناوله مؤيداً له ، في مقال عن « الفن الفلسفي » .

ومنذ ذلك الوقت التزم التصوير والنحت أن يسيرا بعيدا عن الفلسفة وافكار التطور والتقدم . (وكانت هناك استثناءات يسيرة مثل رودان في « إنسان عصر البرونز ») واحتوى فيلم والت ديزني « Fantasia » ذو الصور المتحركة الحية ، على خيال للتطور من نشأة الأرض إلى انقراض حيوان الدينصور ، واقترن بموسيقى مسرحية ذات صبغة بدائية للباليه « تقديس الربيع Sacre du Printemps » من أعمال سترافنسكى ، وكان الفيلم

(١) انظر مقال سلون J.C. Sloone « بودلير ، شينافار ، والفن الفلسفي » في مجلة «علم الجمال والنقد الفني» ١٢/٣ (مارس ١٩٥٥) ص ٢٨٥ .

صالحاً إلى حد كبير لمعالجة خيال التطور الهائل عبر حقب طويلة من الزمن ، ولكن لم يأت بعد تجربة ديزنى شىء يذكر فى هذا المضمار .

وثمة أثر واقعى للتطورية فى العمارة الأمريكية ، ملحوظ فى أعمال لويس صلليفان ، فرانك لويد رايت ، والتر جروبيوس . ويقول دونالد د. إجبرت (١) إن هؤلاء جميعا يؤمنون بفكرة « التعبير العضوي » هذا هو مفهوم تطورى . ثم يقول بأن صلليفان ورايت يكرران القول بأن العمارة العظيمة يجب أن تتطور تطورا عضويا من المشكلة المعمارية المحددة ، ويجب أن تعبر عن وظيفتها بطريق مباشر . ويجدر أن تكون طبيعية يمكن إدراكها بالبديهة ، وألا تقوم على مبادىء مجردة عقلانية ، كما كان حال العمارة فى عصر النهضة . وقال رايت بأن ظروف البيئة ، اجتماعية ومادية ، يجب أن تتحكم فى تصميم العمارة ، « كما ينمو النبات من التربة ... كلاهما ينفتح من الداخل بقدر سواء » . وبتغير الشكل تتغير الأحوال . وبما أن التكنولوجيا والصناعة الآلية والديمقراطية والقومية ، كلها خصائص تتميز بها الحياة فى أمريكا ، فانه ينبغى التعبير عنها فى العمارة الأمريكية ، ولكن دون الإقلال من شأن شخصية الفنان أو المنتفع بالعمارة . ويضيف إجبرت أن فكرة التطور المتفائلة بأنه تقدم متصل ، أثرت فى أمريكا على رايت وصللفيان ، كما اهتما كذلك بأسلوب الفن الخاص بالشعوب البدائية وبإحياء الفنون والحرف « الطبيعية » الأولى ، ويميل هذان المعماريان إلى الإيمان بدورات النمو والنضوج والتدهور فى الفن . وثمة معماريون آخرون حديثون كانوا أكثر تأثرا بالنظرية الهيجلية الماركسية فى التقدم الديالكتيكى ، المتسم بالارتقاء فى خط حلزونى أو متعرج . واستخدمت نظرية دارون فى الاختيار الطبيعى لتدعيم اعتقاد صلليفان فى أن طرز العمارة الغابرة غير

(١) « التعبير العضوى فى العمارة » فى الكتاب الذى نشره بيرسنز « الفكر التطورى فى امريكا » نيويورك ١٩٥٦ ، ص ٣٣٦ .

صالحة للبقاء . وعلى حد تعبير رايت لابد أن يسفر التطور المكيف عن الجمال عن طريق « البساطة المتكاملة فى الطبيعة العضوية » . وكان المثال الأمريكى هوراشيو جرينو الذى توفى سنة ١٨٥٢ من أول أنصار الأفكار التطورية فى التعبير العضوى والمذهب العملى والانتفاعى فى العمارة ، وآمن والت ويتمان — الذى أعجب به رايت وصـــلليفان ، بأن القصائد الممتازة « تنبع كذلك من الظروف ، وهى تطورية » (١)

وتوحى هذه الأمثلة بأن أفكار التطور والتقدم ، ربما تكون قد ساعدت فى السنوات الأخيرة فى أن تجعل التعبير الفنى تطوريا بشكل أكثر تعمدا ووعيا . وساعدت على أن تجعل الفنانين والجمهور يرحبون بالتغير ويفتشون عن الأصالة ، بالاضافة إلى محاولة التكيف العملى مع الأحوال المتغيرة . وربما كان هذا يكمل الأثر الذى شرحه جون ديوى (٢) على الاتجاهات العقلية . فلعل هذا التلهف على التغير عجل إلى حد يسير بعملية التغير الفنى . وإلا فقد يبدو أن فكرة التطور لم يكن لها إلا أثر طفيف نسبيا على العملية الفعلية لتطور الفنون ، فان تلك الفكرة فى حد ذاتها نتاج التطور الثقافى ، وازدياد المعرفة عن عمليات التغير فى الطبيعة والثقافة .

ومهما يكن من أمر ، فانه قبل انبثاق فكرة التطور فى الوعى الاجتماعى ، إلى جانب توقعاتها الأولى فى القرنين السابع عشر والثامن عشر ، كانت الفنون نفسها تعبر تعبيرا غامضا عن الاهتمام الجديد بالتغير والنمو السائدين ، وقد فعلت ذلك عن طريق التوكيد المتزايد على الأشكال التى تتكشف وتتفاضل وتتكامل فى الوقت المناسب ، وخاصة فى الموسيقى والرواية والمسرح . وأدت هذه النزعة فى الفن ، آخر الأمر ، إلى السينما التى حولت

(١) « نظرة الى الوراء على المسالك المطروقة » فى « اوراق الحشائش »

(٢) « اثر دارون على الفلسفة » .

الفن التصويرى من وسط ثابت محدود بحيز معين إلى وسط يتعاقب فيه الزمان والمكان . وكان الأدب الرومانتيكي فى العقد الأول من القرن التاسع عشر بصوغ ، شيئا فشيئا ، فى كلمات ذات عناصر قوية من الأفلاطونية المحدثة والحيوية — يصوغ الأفكار الجديدة عن النمو الشامل والتطلع نحو حياة واعية كل الوعى ، وساعدت هذه فى الحث على صياغة النظريات فى البيولوجيا والانثروبولوجيا . وهكذا تعاون الفن والعلم على الكشف عن التطور . ولكن لما كان الفن قد سبق العلم فى هذه الحالة ، وفى حالات أخرى كثيرة ، فانه أى الفن ، فقد اهتمامه به ، وسار فى اتجاهات أخرى . وبعد ذلك بقليل ، أظهر العلم كذلك علامات تحوله عنه .

الفصل الحادي عشر

تغير الاتجاهات نحو نظرية التطور الثقافي في الأنثروبولوجيا وعلم الاجتماع الحديثين

١ ـ أولى الهجمات على النظرية في القرن العشرين

الآن وقد أوردنا ذكر النزعات الآتية فى مواضع مختلفة ، نعود لمناقشتها بتفصيل أكبر ، فى مجال العلوم الاجتماعية . وهنا أيضا سوف نرى النزعات المضادة التى نشأت فيما بعد .

أولا ـ طغت موجة من التشاؤم فى أثناء الحرب العالمية الأولى وفى أعقابها شملت هجمات على الإيمان بالتقدم ، وجاءت من مصادر جد متباينة ، فعلى حين شن دين و. ر. انجى Dean W.R. Inge هجومه من وجهة نظر لاهوتية ، قدم أوزوالد سبنجلر ، بديلا عن النظرية ، نظرية جديدة باضمحلال دورى محتوم لامفر منه . والواقع أنه بينما كان الإيمان بالتقدم متميزا واضح المعالم من الوجهة النظرية عن الايمان بالتطور ، إلا أن سبنسر وآخرين غيره ربطوه به ربطا وثيقا ، إلى حد أن رد الفعل المتشكك طغى على الاثنين كليهما .

ثانيا ـ وحتى فى القرن التاسع عشر ، ألقيت ظلال من الشك على « القانون الشامل » للتطور الذى صاغه سبنسر للتطور ـ ألقاها علماء فى مختلف المجالات ، لم يكونوا متشائمين ولا فوطبيعيين ، ومن بين نقاط الضعف ،

نراهم ركزوا على حقيقة أن بعض خطوط التغير العضوى التكييفى كانت انتكاسا نحو مزيد من البساطة . وحاجوا بأن تعاظم التعقيد لا يؤمن بقاء أو تكيفا أفضل مع البيئة فقد انقرضت أشكال معقدة مما فى ذلك مجموعة متنوعة من الإنسان الأول والقردة العليا ، على حين بقيت وصمدت أشكال بسيطة . وكان من شأن هذا أن يؤيد موقف الشك من التطورية عامة . ثم زاد هذا تدعيما نقد دى فرى De Vrie للداروينية .

ثالثا — أدى قبول المفكرين الماركسيين للتطورية الطبيعية فى مجال الثقافة ، إلى ربطها بالشيوعية السوفيتية ، فى عقول كثير من الليبراليين الغربيين بعد سنة ١٩١٧ . وبعد ذلك ربطها بعضهم ، أيضا ، بالدكتاتورية الفاشية ، (وكلتاهما بغيضة لدى الأحرار «الليبراليين» الغربيين) .

رابعا — أدى النمو السريع فى البحث التاريخى فى مختلف الفنون ، مع مستويات أدق من الموضوعية ودقة الحقائق ، إلى طور من التخصص فى أوربا . وامتد هذا التخصص إلى أمريكا حيث كان هذا النوع من الدراسة لا يزال فى دور الطفولة فى بداية القرن العشرين . وكثيرا ما انطوت هذه الدراسة ، فى المستويات العليا على فصل أبحاث تاريخ الفن عن الفلسفة وعلم النفس والبيولوجيا والعلوم الاجتماعية ، تلك التى كانت قد انتعشت فيها النظرية التطورية . ولم يعرف كثير من مؤرخى الفن ، بل ولم يعنوا عناية تذكر ، بفلسفة تاريخ الفن ، أو بالعلاقة بين مجالهم المختار والمحيط الأوسع ، محيط المعرفة والنظريات الإنسانية ..

بل إن موجة التخصص هذه كان لها أثرها على تلك المجالات الأخرى . ومن ثم فان كثيرا من قادة الرأى فيها لم يكونوا ، ذوى دراية كبيرة بتاريخ الفن ونظريته ، ولم يولوها عناية تذكر .

خامسا — وكما ذكرنا من قبل ، يبدو أن اكتشاف رسوم ونقوش واقعية على درجة عالية من البراعة والمهارة من عصر الجليد ، قد ألقى ظلا من الشك على نظرية أن الفن قد ارتقى .

٢ — رد فعل بوس
ضد التطورية فى خط واحد

امتد أثر آراء الأنثروبولوجيين فيما يتعلق بالتطور الثقافى ، امتدادا كبيرا خارج نطاق مجالهم الخاص . فقد أضفى الاحترام الذى يلقاه عادة علم الأنثروبولوجيا ، بوصفه علما ثقافيا ذا مقاييس صارمة ، يقوم إلى حد كبير على معلومات موضوعية تجريبية — نقول أضفى على بياناته قيمة كبيرة فى الحقول الأخرى ، مثل تاريخ الفنون . فقد كان علماء الأنثروبولوجيا والفلاسفة الذين صاغوا نظرياتهم على أساس المعلومات الأنثروبولوجية فى القرن التاسع عشر ، مسئولين مسئولية كبيرة عن قبول فكرة التطورية الثقافية على نطاق واسع .

وفى مستهل القرن العشرين بدأ التيار ينقلب ضدها (التطورية الثقافية) فى علم الأنثروبولوجيا ذاته . وما إن بدا أن العالم فرانزبوس و **Franz Boas** وآخرين فى مثل مكانته يهاجمون التطورية ، حتى شاع الخبر وذاع . ولم يقتصر هذا التيار على صغار الأنثروبولوجيين المتلهفين على مناهضة السطوة الغابرة وحدهم ، بل انضم اليهم كذلك صغار مؤرخى الفن والثقافة ؛ وراحوا جميعا ينادون بأن « التطورية » قد دحضت وثبت بطلانها . بل إن كثيرا منهم جهدوا فى تجنب إيراد لفظ « التطور » اللهم إلا لمهاجمته ، مستخدمين بدلا عنه مصطلحات محايدة مثل « التغيير الثقافى » ، و « العملية الاجتماعية » .

ولكن أى النظريات احتلت مكانها ؟ الحق أنه لم تحل مكانها نظرية بمثل الإحاطة والتحديد ، تجيب عن ذات التساؤلات العريضة . بل كان هناك بدلا منها جهد صادق لتحاشى التوسع فى صوغ النظريات . فقد كانت التطورية تتمتع بمثل تلك المكانة السامية ، باعتبارها التفسير العلمى الحديث للماضى ، الذى حل محل جميع فلسفات التاريخ القديمة ، أما وقد قدر لها أن تنبذ هى الأخرى ، فأى أمل يتبقى لغيرها من النظريات أو لفلسفة التاريخ ، كميدان للبحث ؟

ولم تكن حملات بوس ومدرسته محاولة لإحياء نظريات ما قبل التطورية ، مثل نظرية الخلق الخاص والانحلال التى عارضها تايلر معارضة شديدة . فان هذا النزاع قدا انتهى بالنسبة للعلم ، ولم تعد النظريات التقليدية الدينية فى البيولوجيا موضع نقاش ، بل كان الجدل الجديد بين العلماء أنفسهم ، حيث كان كثيرون منهم يعتنقون المذهب الطبيعى فى نظرتهم العامة . كما لم يكن النزاع بين جيل قديم وجيل جديد فحسب ، ولكن كان كذلك بين هذا الطراز من الأنثروبولوجيين الأكثر تمسكا بالنظريات ، وهو طراز ازدهر فى القرن التاسع عشر ، وبين طراز آخر منهم أشد حذرا ، ذى واقعية صارمة وتخصص عال ، كانت له الصدارة فى العشرينات من القرن العشرين .

وينسب الهجوم على التطورية الثقافية ، عامة إلى فرانز بوس من جامعة كولومبيا ، إلى حد أنه بات يسمى «رد فعل بوس» . على أن ما نشر من تعليقات بوس نفسه على الموضوع ، هى فى جملتها تعليقات معتدلة خفيفة نسبيا تناولت جوانب محددة من النظرية . أما أشد الحملات تطرفا فقد شنها بعض تلاميذه وأتباعه (١) . ولم يرفض بوس التطورية الثقافية

(١) يقول هـ . ا . بارنز فى كتابه « علم الاجتماع التاريخى » (ص ٢١ ، =

برمتها ، بل رفض صيغتها المبالغة فى التبسيط كما أوردها مورجان وتايلر ، تلك التى سماها « التطور ذا الخط الواحد . » وأعلن أنه « من الصواب أن نقول بأن الدراسة النقدية الحديثة ، قد دحضت بطريقة حاسمة وجود تماثلات بعيدة المدى تجيز لنا ترتيب كل الخطوط الثقافية المتعددة الجوانب فى مقياس مدرج صاعد يمكن أن يخصص فيه لكل خط مكانه الصحيح » ، (١) وسلم « بأنه من ناحية أخرى ، هناك أحوال ديناميكية قائمة على البيئة والعوامل الفسيولوجية والسيكولوجية والاجتماعية ، قد تولد عمليات ثقافية متشابهة فى أجزاء مختلفة من العالم » ، ومن ثم يمكن دراسة بعض الأحداث التاريخية « فى ظل وجهات نظر أعم وأشد ديناميكية » . وهكذا لم ينكر بوس وجوه الشبه الهامة بين العمليات الثقافية ، ولا إمكان تفسيرها على أسس عامة . واستطرد يقول بأن ثمة طريقة لدراستها ، وهى طريقة التوزيع الجغرافى التى طبقها هو نفسه ١٨٩١ . فى الدراسة التحليلية للحكايات الشعبية . (٢) واعتقد « أن هناك تماثلا معينا بين التوزيع العالمى الشامل للحقائق الثقافية وبين تاريخها القديم » فقد أثبت علم الآثار (الأركيولوجيا) أن الأدوات الحجرية والنار والحلى وجدت فى العصر الباليوليتى (الحجرى القديم) على حين أن الخزف والزراعة ـ وهما أقل توزعا فى العالم ـ ظهرتا بعد ذلك ،

= ٦٣ ، ٨٩ (ان اوفى محاولة لتفنيد آراء مورجان ، كانت فى كتاب روبرت . هـ . لوى « المجتمع البدائى » (١٩٢٠.) . اما نقد مورجان ، فقد جاء فعلا من جانب ليلور ، ليبرت ، كوفالفسكى ، وفيركانت . ولكن انكار « نظرية الخط الواحد » انكارا تاما ، وتأسيس الانثروبولوجيا العلمية التحليلية التاريخية ، ينسبان الى بوس واتباعه ، وخاصة كلارك ويزلر ، أ . ل . كروبر ، ر.و. لوى ، ا . جولد نويزر ، أ. سابير ؛ فاى ـ كوبركول ؛ روث بندكت ، بول رادين . ويقول بارنزبان « ماريت اعتنق افكارا مماثلة فى انجلترا ، وان يكن اقل صرامة ، كما فعل فيركانت واهرنريخ ونورثفالد فى المانيا » ..

(١) « الفن البدائى » (اوسلو ١٩٢٧) ص ٤ ، ٥ .

(٢) مجلة « الفن الشعبى الامريكى » المجلد الرابع ص ١٣ ـ ٢٠ وكذلك مجلة « العلم » المجلد الثانى عشر (١٨٨٨) ص ١٩٤ ـ ١٩٦ .

وأن المعادن ، وهى فى مساحات أقل لم تستخدم إلا بعد ذلك أيضا ، ويبدو هذا فى الواقع اعترافا بالمراحل الثقافية العالمية . ولكن بوس رثى لحال «المحاولات الحديثة لرفع وجهة النظر هذه إلى مبدأ عام ، يمكن مع قدر مناسب من الحذر ، تطبيقه هنا وهناك » . وبدت له مثل هذه المحاولات التى قام بها هربرت سبنسر وألفرد كروبر على أنها «يتعذر الدفاع عنها » . وحاج بأن « القول بأن الارتقاءات المحلية التى هى أضيق حدودا من حيث التوزيع – هى الأصغر عمرا ، إنما هو قول صحيح جزئيا » .

إن كل ما كان يعنى بوس فى هذه الملاحظات هو المنهج العلمى ، لا صحة أو عدم صحة التطورية كمبدأ عام . ويقول ماريان و. سميث : «من الواضح أن رفضه لم ينصب على حقائق التطور التى استمر هو وتلاميذه على تسجيلها فى الأنثروبولوجيا الفيزيائية ومجالات التكنولوجيا على حد سواء. والأرجح أنه كان موجها ضد التطور كمذهب . لقد أصبح قبول التطور عاما ، إلى حد أنه كان ثمة ميل إلى النظر إلى المعلومات الميدانية على أساسه . وكانت حجج بوس موجهة ضد استخدام التطور على أنه المقدمة المنطقية الأساسية التى تستطيع أن تضفى على الملاحظة والتفسير طابعا خاصا . (١) وكان متلهفا على أن أى فرض عام – مثل فرض وجود علاقة بين التوزيع

---

(١) « منهج التاريخ الطبيعى فى العمل الميدانى ، عند بوس فى مقال « انثروبولوجيا فرانز بوس » الذى نشره و . جولدن شميت فى الذكرى التاسعة والثمانين لرابطة الانثروبولوجيا الامريكية . المجلد ٦١ رقم ٥ ، القسم الثانى (اكتوبر ١٩٥٩) ص ٤٠ . وقبل أن بوس لم يكن قط شديد الاهتمام او الولع بنظرية دارون فى التطور .. ويقول اكركنخت « ان المرء لا يستطيع ان يغالب الاحساس بان حجج بوس ضد التطورية الاجتماعية كانت الى حد كبير ، نسخة طبق الاصل من هجمات فيرشو ضد هاكل فى موضوع التحول البيولوجى » اقتبسها س كلوكهون ، هـ . برونر « التاثيرات فى سنوات التشكيل » فى كتاب « انثروبولوجيا فرانزبوس » ص ٢٢ . ومهما يكن من امر فان بوس يتحدث فى « الفن البدائى » (ص ١) عن مؤهلات الانسان العقلية على اعتبار انها تتطور من حالة مشابهة للحالة الموجودة عند القردة العليا .

وبين العصور القديمة – يجب ألا يفترض دون دليل كاف على دوام صحته. وطبق نفس التحذير على التطورية ذات الخط الواحد : « فقد لا نبدأ أبحاثنا وتفسيراتنا ، وكأنما الفرضية الأساسية التي تقول بارتقاء السمات الثقافية في خط واحد في العالم بأسره ، وبارتقاء يتبع في كل مكان نفس الخطوط – وكأنما هذه الفرضية قد ثبتت بشكل قاطع » . فان مثل هذا التوكيد يجب أن تدعمه دراسات الثقافات المستقلة ، والكشف عن وجوه الشبه في ارتقائها .

وكان لهذين التحذيرين ، من أحوال النظرية التطورية في أوائل القرن العشرين ، ما يبررهما إلى حد بعيد : التحذير الأعم ضد المبالغة في الركون إلى فرض واحد ، والتحذير الأكثر تحديدا ضد افتراض تطورية في خط واحد ، رغم الشواهد المضادة . وكان لهذه النصيحة آثارها الناجعة في خلق اتجاه إلى تجريبية متفتحة في الأنثروبولوجيا ، إلى جانب برنامج عمل ميداني ينتظم الثقافات البدائية القائمة كلها . وتحول المنهج عن التفكير الفلسفي النظرى مع قليل من العناية بتنوع الثقافات ، إلى تعددية حذرة وتوكيد على التفاصيل المحلية . ومن « المنهج المقارن » ، أى جمع وتصنيف المعلومات المتنافرة عن السمات الثقافية التي بدت متشابهة ، وليست في حقيقتها كذلك ، تحول المنهج إلى دراسة الأهمية العملية (الوظيفية) لكل سمة من السمات في سياقها الكلى الخاص . وتلك أبحاث وتحريات كانت لازمة ضرورية في هذا الوقت نظرا لسرعة زوال الثقافات البدائية القليلة التي بقيت في حالة نقية طبيعية نسبيا وسط قوى توحيد المعايير والمستويات في حضارة المدن . ولكن ظهرت الحاجة من جديد إلى فلسفة نظرية – أو على الأقل فلسفة مكتبية – لتركيب ركام المعلومات المجموعة ، وإلى مزيد من العناية بالتشابهات الثقافية .

واحتفظ بوس بالمنهج التاريخى ، من حيث النظر إلى « كل ظاهرة ثقافية على أنها نتيجة لوقائع تاريخية » . أما إصراره على «التماثل الأساسى فى العمتليا العقلية فى كل الأجناس وفى كل الأشكال الثقافية المعاصرة» فلم يكن متعارضا مع التطورية فى عمومها ، ولكنه تعارض فقط مع موقف المجاملة نحو البدائيين الحديثين ، ذلك الموقف الذى ساد المجتمع فى أواسط العصر الفكتورى . وفى العشرينات من القرن العشرين تخلى التطوريون بصفة عامة عن افتراض أن الثقافات البدائية الحديثة كانت بسيطة ساذجة غاية السذاجة والبساطة ، ومختلفة اختلافا جذريا عن الحضارة الأوربية ، لأن هذا الافتراض لم يكن لازما بصفة جوهرية للرأى الذى كونوه .

كذلك لم يكن من المسائل الجوهرية فى الفلسفة التطورية ، التمسك بأن الفن الواقعى سبق دائما الزخرفة التجريدية الرمزية ، أو أنه جاء فى عقبها دائما . ولم يكن بوس يهاجم التطورية فى مجموعها حين لم يعثر فى الفن البدائى المعاصر على أى دليل يقرر أى التعاقبين كان شاملا ، ولكنه رأى أمثلة من التعاقبين كليهما فى الثقافة البدائية ، وفى القبيلة نفسها أحيانا . (١) واعتقد أنهما ينبعان من مصادر متميزة ، ولا يتطور أيهما إلى الآخر . وما كان لبوس أن يثبت ، ولم يحاول أن يثبت ، أن الهندسى والواقعى كانا متساويين فى العمر ، أو أنهما غير متصلين من حيث الأصل التاريخى . فقد كانت معظم معلوماته من الفن البدائى الحديث ، وكان على حذر ، كل الحذر ، من المجازفة ، بالتعميم بالنسبة لوقائع ما قبل التاريخ ، دون دليل كاف . ولا تزال بغير حل مشكلة ما إذا كان فيما قبل التاريخ تعاقب عام شامل فى أنماط الفنون البصرية ، وما إذا كان ثمة نمط واحد بعينه ظهر أولا فى كل مكان ، وإذا كان الأمر كذلك ، فما هو هذا النمط . فكلاهما موجود

---

(١) « الفن البدائى » ص ٣٥٢ — ٣٥٥ .

فى فن العصر الحجرى القديم . وثمة اليوم نزوع إلى الاعتقاد فى تنوع الأصول. ولكن هذه الفكرة لم يتم إثباتها .

وفى ختام كتابه «الفن البدائى» أعاد بوس بصراحة توكيد الفرضية الأساسية فى تطورية سبنسر فى الفنون : أى حقيقة تزايد التعقيد والتفاضل . وقال «بأن الذى يميز الإحساس بالجمال عند الشعوب الحديثة عنه عند الشعوب البدائية هو تنوع نواحى إظهاره . ولسنا مقيدين بأسلوب محدد . فان تعقد كياننا الاجتماعى ومصالحنا الأكثر تنوعا ، تجيز لنا إدراك ألوان من الجمال ممتنعة على حواس أو إدراك شعب يعيش فى ظل ثقافة أضيق أفقا»(١) . وفى موضوع تزايد التعقيد ، وجه بوس بعض الثناء لعلماء العصر الفكتورى الذين كانوا موضع ازدراء الكثيرين (٢) . فقال «ان الأنثروبولوجيين الأولين مثل تايلر ، ومورجان ، ولوبوك الذين صاغوا نظرياتهم تحت تأثير التطور الداروينى ، أصابوا فى ملاحظتهم تزايد التعقيد فى الأشكال الثقافية وتقدم المعرفة واستبعاد الأشكال القديمة ... وأخطأوا فى افتراض تطور وحيد ذى خط واحد ... » ولكنهم لم يكونوا مخطئين كل الخطأ فى أن التطور الثقافى مقضى عليه أحيانا بالسير فى خط معين . ويقول بوس «إن هناك قوانين تحدد تطور ثقافة معينة فى اتجاه معين .. وطالما صمدت نزعة معينة

---

(١) يذكر بدنى ان « بوس كان معارضا لفرضية التطوريين الثقافيين التى تقول بأن الارتقاء الثقافى يكون دائما من البسيط الى المركب » ولكنه لم يدون هذا البيان . (الانثروبولوجيا النظرية ص ٢١٥) والمسألة لفظية بشكل جزئى . فاذا عرف «الارتقاء» و « التطور » بالطريقة المعتادة — على انهما يعنيان نوعا من « النمو التعقيدى » فانهما بمقتضى التعريف يجب ان يكونا دائما من البسيط الى المركب . ولكن هذا لايعنى ان يكون التغير الثقافى بالضرورة تعقيديا . ولم يقل التطوريون الاولون بأنه كان كذلك . نان سبنسر كما رأينا ، اعترف بحركة مضادة . ويلاحظ بدنى فى نقده للتطورية الاولى ، ان التطور الثقافى يسير احيانا من المركب الى البسيط ، بمعنى الاوضح والاكثر عقلانية ، وخاصة فى المجال العقلى (ص ٢٧١) . وهذا ينطوى على تعريف مختلف للتطور .

(٢) « الانثروبولوجيا » فى « موسوعة العلوم الاجتماعية » ص ١٠٠٢ .

من النشاط أو الفكر ، فسوف تنطلق وفق الخطوط المرسومة نحو المزيد من القوة أو التعقيد » .

٣ ـ مبالغة اتباع بوس في مهاجمة التطورية الثقافية عامة

وفى ضوء ما وجهه بوس من نقد معتدل محدود ، ترى لماذا أساء كثير من أتباعه ، تصوير نقده هذا على أنه رفض بات قاطع للتطورية للثقافية ؟ لماذا ينافس صغار الأنثروبولوجين ومؤرخى الفن بعضهم بعضا فى تسديد ضربات أكثر فأكثر دون تمييز إلى مفهوم التطور ؟ ليس ثمة جواب واحد على هذا التساؤل . ولكن تذبذب الرأى على هذا النحو من طرف إلى طرف ، من الإفراط فى الركون إلى نظرية ما ، إلى نفس القدر من الإفراط فى نبذها ، أمر شائع مألوف فى ديالكتيكية التاريخ . وتلك أيضا حال قائد حصيف من قادة الفكر يبين آراءه فى أسلوب متزن مع التحديد اللازم ، ليأتى من بعده نفر من الصغار يبالغون فيها ويجاوزون الحد فى تبسيطها . ومهما يكن من أمر ، فان طائفة من أتباع بوس ملأوا الجو بتصريحات أكثر تطرفا ، بل جاء بعضها قبل أن ينشر بوس آراءه ، أو بينما كان يعبر عنها فى المحاضرات والندوات .

وكان من أشدهم تطرفا برتولد لوفر الذى قال فى ١٩١٨ «لابد لى من الاعتراف بأن عقلى لم يعد يسيغ أن أقيم كبير وزن لأية نظرية جديدة ، ولكنى متحمس دائما للحقائق الجديدة» ، ثم يتابع قوله « ان التطورية فى خط واحد هى أتفه وأخبث وأكثر نظرية عقما عرفها تاريخ العلم(١) . أما روث ف.

(١) وردت هذه العبارة فيما كتبه ر . هـ . لوى « الثقافة والاثنولوجيا فى الانثروبولوجيا الامريكية » (المجلد العشرون ١٩١٨ ص ٩) اقتبسها هوبل فى كتابه « الانسان فى العالم البدائى » ص ٦١٢ ، وهو يقول بانها «عبارة جانبها الاعتدال ، وهى نفثة من نفثات التعصب ضد التطورية » .

بندكت ، وهى تكتب باعتدال عادة ، فقد استرسلت فى عبارات تتسم بالمغالاة ، مثل قولها «إن فكرة التطور يجب أن تطرح جانبا عند دراسة الثقافة » ، وان ترتيب الوقائع التى يعالجها علم النفس و التاريخ و الأنثروبولوجيا « يمكن أن تدرس ، أحسن ما تدرس ، دون التورط فى أى ترتيب تطورى »(١) وما إن امتدت حملة الهجوم حتى اضطر س. كلوكهوهن إلى أن يقول فى ١٩٣٩ «إنك إذ توحى بشىء على أنه نظرية فكأنما توحى بشىء فيه مسحة من البذاءة أو عدم اللياقة » . (٢)

وعند اشتداد العداء ضد التطورية فى خط واحد ، بولغ فى أخطاء أنصار التطورية فى القرن التاسع عشر ، من هذه الوجهة ، لأسباب جدلية . ولقد رأينا أن نظرية سبنسر فى التطور الثقافى كانت أقل اتجاها نحو الخط الواحد مما تتسم به عادة ، وأنه حتى مورجان وتايلر — رغم أنه من المسلم به أنهما ارتكبا أسوأ الأخطاء من هذه الوجهة — لم يكونا صارمين بالشكل الذى صورهما به بعض النقاد المتأخرين . إن كلا من هؤلاء كتب فى وقت كان لزاما عليه عند الدفاع عن النظرية الأساسية فى التطور ، أن يؤكد على وجوه الشبه والاستمرار . أما التنوعات والتباينات فكانت واضحة إلى حد كاف ، بل هيأت حجة قوية للخلق أو الإبداع الخاص .

---

(١) مقال The Science of Custom فى مجلة Century Magazine (ابريل ١٩٢٩) ، واعيد طبعه فى كتاب نشره ف . ف كالفرتون Calverton نيويورك ١٩٣١ ص ٨٠٩ ووصف هويل عبارتها بانها « عمياء عمى جزئيا » . وعلى النقيض من هذا اعدت روث بندكت بحثا انجزته فى ١٩٤٨ ونشرته مارجريت ميد ، تقول فيه « على الرغم من ان جزءا كبيرا من تاريخ اية ثقافة معينة يرجع الى الصدفة ، فانه يمكن تتبع العملية التطورية .. ويتضح التطور اكثر ما يتضح فى المجالين التكنولوجى والسياسي » . من « نمو الثقافة » فى كتاب « الانسان والثقافة والمجتمع » الذى نشره شابيرو (نيويورك ١٩٥٦) ص ١٩٢ — ١٩٣ .

(٢) « مكان النظرية فى علم الانثروبولوجيا » .. « فى فلسفة العلم » المجلد السادس ١٩٣٩ ص ٣٢٣ . انظر هوبل ، المصدر السابق . ولم يقر كلوكهوهن هـذا الاتجاه نحو النظريات ..

وكان لزاما على عالم التطور أن يجادل ضد الإيمان العميق الراسخ فى « التداخلات الخارقة من جانب الطبيعة . وفى قفزاتها السريعة الخطيرة غير المترابطة » ويدافع عن الفكرة الجديدة التى تقول « بسلسلة متصلة من التعاقبات » من المادة الأولية حتى شكسبير (١) . ومع ذلك ، فان سبنسر أكد النزعة العامة إلى التفاضل والتغاير فى التطور العضوى والاجتماعى كليهما ، ولما كانت ثقافة الإنسان محدودة أساسا بمواهبه النفسانية الموروثة ، فانه ليس من المتوقع أن تتنوع قدر ما تتنوع الأجناس العضوية ، ولكن حتى هنا ، كان ثمة مجال لمدى واسع من التغيرات فى إطار العملية العامة للتطور الاجتماعى كما حدده وعرفه سبنسر .

ولفظة « الخط الواحد » بطبيعة الحال مجازية ، لوصف التغير الثقافى على أساس الحركة المكانية . وليس من ينكر أن كل تغير اجتماعى فى الجنس البشرى كما نعرفه ، يجب أن يسير ، إلى حد ما ، فى خط واحد ، وفق خطوط تحددها وتحتمها طبيعته الموروثة . ولكنه (توسعا فى المجاز) سار فى طريق أو واد عريض ، لا فى ممر ضيق ، كان فيه متسع لكثير من التشعب ، ولبعض التقارب أو الالتقاء ، ولبعض تماثل تقريبى .

بل إن الخطأ فى اعتبار البدائيين الحديثين يشبهون البدائيين فيما قبل التاريخ ، هو خطأ نسبى وهنا أيضا نجد أن التوكيد على بعض وجوه الشبه كان له ما يبرره فى حينه . ولا يمكن اليوم إنكار أن ثقافات ما قبل التاريخ تشبه بعض الثقافات القبلية الراهنة فى نواح هامة ، مثل الافتقار إلى الكتابة والأدوات المعدنية والعلم والآلات ، وحياة المدينة والفرق السيمفونية . إن هذه القبائل الحديثة هى فى واقع الأمر مثل أسلافنا فيما قبل التاريخ

---

(١) انظر ج . ا . سيموندز Essays Speculative and Suggestive لندن ١٨٩٣ ، ص ٢٩ .

من بعض وجوه معينة . ولم يقل أى عالم من علماء مذهب التطور فى القرن التاسع عشر بأن الفريقين متماثلان «من كل» الوجوه . وإنما يكمن الخطأ فى عدم إدراك مدى الفوارق أو التركيز عليها . فان معظم الثقافات الآن تشربت وامتصت شيئا من معالم الحضارات المحيطة بها .

وساعد الكسندر جولدنويزر على تفاقم الحيرة فى ١٩٣٣ حيث عقد فى كتابه «التاريخ ، وعلم النفس والثقافة»(١) فصلا تحت عنوان « سقوط التطورية » . ومهما يكن من شىء ، فسرعان ما تبين من صلب كلامه أن النظرية التى سقطت لم تكن التطورية فى مجموعها ، ولكن النوع الخاص الذى وصفه هو بأنه «البرنامج التطورى المبالغ فى تبسيطه »أو« التطور والبيئة فى أشكالهما الفجة الكلاسيكية» ، وتلك كانت مذاهب «التطوريين الأولين» «أو الأنثروبولوجيين الكلاسيكيين» . وإزاء هذه كلها استعرض الأخطاء التى أدت إلى سقوطهم جميعا . وكان «منهجهم المقارن» غير سليم فى أنه افترض بغير دليل كاف أن السمات المتماثلة ظاهريا فى مختلف الثقافات كانت حقا متماثلة ، ولم يكن لنظريتهم فى اعتبار مرحلة الأمومة مرحلة أساسية ، أى أساس من الواقع ، وكان ادوارد هان قد هاجم فكرتهم عن المراحل الثلاث بإيضاحه أنه حينما كان الرجال يشتغلون بالصيد ، كان النسوة يجمعن النباتات البرية ، أى أن مرحلة الرعى لم تجىء بالضرورة بعد مرحلة الصيد ، وأن الزراعة نشأت على شكلين : عزق الأرض بالمعزقة ، وهو عمل اختص به النساء وحدهن ، ثم ترويض الحيوان واستعمال المحراث ، وهو ما اشتغل به الرجال . أما الاعتقاد بوجود شيوعية بدائية شاملة فهو غير صحيح . لقد كان الإيمان بنظرية الأرواح والسحر بدائيين على حد سواء .

---

(١) (نيويورك ١٩٣٣) ص ١٣٢ ـ كذلك تراه فى ص ١٢٦ قد شوه سمعة سبنسر بقوله انه مس « مسا غير مباشر فقط » العلم والفن الماديين .

وكانت عبادة الأسلاف أو الأجداد قائمة حتى فى ظل أحوال أكثر تقدما ورقيا . أما الأخطاء القديمة الأخرى التى حمل عليها جولد نويزر ، فهى تعاقب السمات الموروثة من العشائر ، وأسبقية الفن الواقعى ، وشمولية الخزف فى الحضارات العالية ، وتواتر النشوء المتماثل ، والإيمان بأن التطور تقدمى أى بمعنى التحسن .(١)

ولكن إذا كانت هذه كلها هى أخطاء «التطورية الأولى الفجة الكلاسيكية » كما كاد يستقر الرأى بالإجماع اليوم ، فما هى إذن التطورية الحديثة المصقولة المصححة ؟ إن جولد نويزر يبين بجلاء ما إذا كان ثمة شىء من هذا ، أو أنه فى الإمكان وجود شىء منه ، فى آخر الفصل الذى عقده عن «الأنثروبولوجيا الثقافية» ص ١٦٤ . وهنا نراه يرحب باتجاه جديد فى الأنثروبولوجيا : «يقوم على تحليل بناء بشكل أكبر للنزعات التطورية فى التاريخ ، التى تشير إلى تطورية منقحة» . أما ما هى هذه «التطورية المنقحة» فانه لم يتناولها بالشرح والتفسير ، ولكن من الواضح أن شيئا ما تشبث بالبقاء بعد السقوط . .

٤ ـ تطورية « متعددة الخطوط »
مقابل تطورية « ذات خط واحد »

فى أواخر الأربعينات من القرن العشرين فى أمريكا ، بدأت عقارب الساعة تتحرك إلى الوراء فى أمريكا نحو إحياء الاهتمام بالتطور الثقافى ، والميل إلى صوغ النظريات على أساسه ، وكان من بين القادة فى هذا الميدان

(١) كذلك ادرج جولد نويزر هذه الاخطاء فى « التطور الاجتماعى » فى موسوعة العلوم الاجتماعية ص ٦٦٠ . انظر كذلك مالينوسكى « الثقافة » فى نفس الموسوعة (المجلد الرابع ١٩٣١) . ووصف د . ج . ماكراى مالينوسكى هذا بانه رائد اساسى فى رد الفعل ضد التطورية ، وخاصته ضد فريزر « قرن داروين » الذى نشره بارنت (لندن ١٩٥٨) ص ٢٠٨ .

جوليان هـ. ستيوارد . ولقد استكمل الجانب السلبي من مناقشته — ألا وهو مهاجمة التطورية ذات الخط الواحد — بدعوة إيجابية إلى بذل العناية بالتعاقبات الارتقائية ذات النطاق الأصغر ، والتنوع الأكبر ، أكثر مما كان قائما منها فى نظرية القرن التاسع عشر . إن وجود مثل هذه التعاقبات ، وبالتالى صنف التطور الأكثر تنوعا ، قد أوحى به سبنسر وتايلر وغيرهما ، ولكنهم لم يؤكدوا عليها ، كما أنهم لم يفردوا لها ، عادة ، اسماً مميزا . وكان ج. ج. رومانز G.J. Romanes قد فرق فى البيولوجيا بين التطور «ذى النمط الواحد» والتطور «متعدد الأنماط» ، من حيث كون هذا الأخير متشعباً فى خطوط متباينة (١) وعندما ناقش ج. م بلدوين وج. ف. ستوت هذا التمييز فى مقال عن التطور الاجتماعى والتقدم ، علقا على ذلك بأن «التطور الثقافى متعدد الأنماط ، فهو يعبر عن النمو الاجتماعى ، إذا أحيط وتكيف بالأوضاع والأحداث المادية والبيولوجية والنفسية ، وهو يسير فى اتجاهات كثيرة متشعبة »ومهما يكن من أمر ، فانه قبل رد فعل بوس ، لم يكن الشعور كبيرا بالحاجة إلى التوكيد على التشعب . ثم جاء ستيوارد بالتركيز على التشعب ، ووضع له اسما يخالف الاسم المنبوذ وهو «النمط الواحد» ، فجذب انتباه جيل جديد من «الأنثروبولوجيين» ، وشجع العودة بحذر الى نظرية تطورية

وقال ستيوارد بأن «التطور ذى الخطوط المتعددة عملية منهجية بشكل أساسى ، قائمة على افتراض أن ثمة سمات منتظمة هامة تحدث فى التغيير

(١) « داروين ومابعد داروين » (شيكاغو ١٨٩٢/١٨٩٧) ١٠ وهى مقتبسة كذلك فى « التطور ، والتطور الاجتماعى » فى كتاب « ب ج . م . بلدوين » قاموس الفلسفة وعلم النفس (نيويورك ١٩٠٢ — ١٩٢٥) وخاصة المجلد الاول ص ٣٥٤ ، والثانى ص ٥٣٦ . كذلك اشار هو بهوس الى ان « مجرى التطور الاجتماعى ليس موحدا ، ولكن مختلف الاجناس والجماعات تشعبت قديما وسريعا فى اتجاهات مختلفة فى وقت واحد » . اقتبسها بارنز فى كتابه الذى سبقت الاشارة اليه ص ٥٤ (من كتاب « تطور الاخلاق » ص ١ ، ٢) .

الثقافى » ثم أضاف : « أنه — أى التطور ذا الخطوط المتعددة — يعنى بتحديد القوانين الثقافية ، وبإعادة البناء التاريخى ، ولكنه لا يتوقع تصنيف المادة أو المعلومات التاريخية فى مراحل عالمية شاملة » (١) وقال فى مكان آخر « انه مثل التطور ذى الخط الواحد فى معالجة التعاقبات الارتقائية ، ولكنه يتميز بالبحث عن تماثلات تحدث على نطاق محدود بدلا من نطاق عالمى شامل (٢) » . وأكد ستيوارد أنه من بين أخطاء فكرة الخط الواحد : (١) محاولة إقحام معلومات المجموعات البشرية فيما قبل عصر الحضارة على قسمين : الوحشية والبربرية ، (ب) التسليم بأسبقية الأنظمة الأمومية (الانتساب إلى الأم) على سائر أنظمة القرابة والنسب . وقال بأن التطور المتعدد الخطوط لا يفترض شيئا من هذا . بل إنه ، أى التطور المتعدد الخطوط ، يعترف بأن التقاليد الثقافية قد تختلف باختلاف الأماكن . ويتساءل فقط عما إذا كان ثمة متشابهات هامة يمكن أن تلحظ أو توصف . كما ان هذا التطور المتعدد الخطوط يعنى فى الدرجة الأولى بالثقافات المعينة وما يمكن أن يلحظ فيها من وجوه خلاف . ومن ثم يستخلص تماثلات محددة فى الشكل والوظيفة والتعاقب . (٣)

إن التطورية المتعددة الخطوط فى مفهوم ستيوارد متفتحة لإدراك النشوء أو الارتقاء المستقل ، كما هو الحال فى دراسات لوى فى الأنصاف ، أو

---

(١) ستيوارد « التطور والتقدم » فى كتاب « الانثروبولوجيا اليوم » الذى نشره كروبر ص : ٣١٣ — .

(٢) « نظرية التغيير الثقافى : منهجية التطور ذى الخطوط المتعددة » (اربانا — ٣ — ١٩٥٥) ص ١٤ — ١٥ . وربما يدعو الى شىء من التشويش والارتباك ان يسمى التطور « منهجا او منهجية » وان نقول بأنه « يتناول »التعاقبات او « يبحث عن » التماثلات . فالتطور فى خط واحد ، او فى خطوط متعددة ، هو عملية — او عملية مفترضة ، فى الظواهر التاريخية نفسها . انه تطورية او نظرية فى التطور ، تقوم فى العلم على انها مفهوم او فرض او طريقة .»

(٣) هويل ، المصدر السابق ص ٦١٣ .

الأساليب المزدوجة فى الأرقام ، ومعتقدات الخلاص ، كذلك فهى متفتحة لقبول لون من الحاجة أو الضرورة فى الارتقاء الثقافى ، من حيث أن بعض الانجازات تستلزم ضمنا انجازات أخرى » . فاذا مارست قبيلة ما عملية استخراج المعادن وخلطها ، فمن الواضح أن هذه القبيلة لا تكون على مستوى الوحشية ، فان الرعاة والمزارعين هم الذين يطرقون المعادن ويشكلونها .(١) وسلم ا. كروبر بأن «العلاقات أو الأنماط الثقافية تنشأ تلقائيا أو من نفسها ، وربما كان ذلك فى الغالب أكثر من كونها نتيجة للاقتباس المباشر ، ... وكثيرا ما يتطور النمط نفسه مستقلا . » (٢)

ويذهب المنهج المتعدد الخطوط أبعد قليلا نحو التعميم ممن أسماهم ستيوارد «النسبيين والتخصصيين » (٣) أما «التقسيمات الكبرى فى هذا المنهج فهى فى الأساس مراحل الارتقاء التى يمكن تطبيقها على كل الثقافات» على حين أن تقسيماتهم قاصرة على «مناطق الثقافة أو تقاليدها». والنسبيون والتخصيصيون هم أولئك الذين لا يزالون يعارضون فى إصرار وعناد ، صوغ أية نظريات ، وخاصة فيما يتعلق بالتطور ، على حين أن أنصار التطورية المتعددة الخطوط قد ساروا خطوة أو خطوتين نحو صياغة النظريات مع التصميم الأكيد على عدم التطرف فى ذلك . ولقد أدى ستيوارد خدمة جليلة بايضاحه طريقا وسطا . وقد أشار إلى ذلك هوبل فى ١٩٥٨ فقال بأنه على حين كان العمل البناء فى التحليل التطورى معطلا منذ ١٩٤٩ ، فانه لم يعد اليوم كذلك . وأعتقد أن «هذا كان واحدا من أهم التغيرات فى مجال الأنثروبولوجيا

---

(١) ر . هـ . لوى فى « مقدمة الثقافة الانثروبولوجية » (نيويورك ١٩٤٠) ص ٤٠ ، ٣٧٦ (اقتبسها ستيوارد)، وكذلك «التطور فى الانثروبولوجيا الثقافية : جواب الى ليزلى هوايت فى مجلة الانثروبولوجية الامريكية » . عدد ٤٨ (١٩٤٦) ص ٢٢٣ .

(٢) « الانثروبولوجيا » (نيويورك ١٩٤٨) ، ص ٢٤١ .

(٣) « نظرية التغيير الثقافى » ص ١٩ — ٢٨ .

فى العقد الحالى» . (١) وآثر هوبل أن يورد القضية الجديدةعلى أنها بين التطورية المتعددة الخطوط والتطورية « العامة » لا «العالمية الشاملة» ، فقد بدا أن «العالمية الشاملة » تفرط فى الادعاء ، بل أكثر مما قصد إليه قادتها .

ولما قويت حجة «التطورية المتعددة الخطوط» ألح كل رجال العلم الواحد تلو الآخر ، على أنه هو أو واحدا قبله ، كان قد أيد شيئا من هذا القبيل . فقال لوى : «إنى أنا نفسى ، أوضحت منذ سنين ، «أن التطور المتعدد الخطوط متضمن فى برنامج مثل برنامج الأب شميت» . وطبقا لهذا البرنامج ، تسير من المستوى البدائى ثلاثة ارتقاءات مستقلة : الزراعة ، والصيد الراقى ، والرعى (٢) أما ليزلى ا. هوايت — وهو تطورى راسخ العقيدة دائما — فقداحتج على أن فكرة التطور المتعدد الخطوط شىء جديد أصيل . ووجه عبارات رقيقة إلى رجال العصر الفكتورى الذين بخست أقدارهم وجهودهم بخسا كبيرا ، وقال بأن سبنسر وتايلر ومورجان أقروا جميعا التطور متعدد الخطوط ، وذا الخط الواحد كليهما ، ولم يقولوا قط بأنه لزام على كل شعب أن يسير فى نفس السلسلة من مراحل الارتقاء . (٣) ولكن داريل فورد (من لندن) اتهم ستيوارد بأنه صنع انقساماً زائفاً بين التطور الشامل والتطور المتعدد الخطوط . وذهب إلى القول بأن منهج وايت وتشيلد «العالمى الشامل» قام ببساطة على مستوى مختلف من التجريد ، ولم يكن ثمة تعارض بينهما . ورحب وايت بالاثنين كليهما ، ولكنه أصر على إمكان التعميم الجامع الشامل (٤) .

---

(١) المصدر السابق ص ٦١٤ .

(٢) « تقييم الانثروبولوجيا اليوم » (شيكاغو ١٩٥٣) ص ٧٠ — ٧١ . وهو يشير الى كتاب و . شميت Schmidt « موجز فى تاريخ الثقافة والانثولوجيا » (مونستر ١٩٣٧) .

(٣) «تقييم الانثروبولوجيا اليوم» ص ٧١ .

(٤) المصدر السابق ، ص ٧٢ . ويقول هـ.ا. بارنز «ان وايت نقد بشدة =

ومن رأى ستيوارد أن المراحل الثقافية التى اقترحها وايت وتشيلد ، عامة جدا إلى حد أنها غير قابلة للجدل والمناقشة ، وأنها غير مجدية . ويتساءل ستيوارد : من ذا الذى يستطيع أن ينكر أن مرحلة الصيد والجمع (مفهوم تشيلد فى الوحشية) سبقت مرحلة الزراعة واستئناس الحيوان (مفهوم تشيلد عن البربرية) وأن الثانية كانت شرطا أساسيا لقيام المدن الآهلة بالسكان ، والكتابة ، والرياضيات والتفاضل الاجتماعى والتخصص (وهذا هو مفهومه عن الحضارة) ؟ ويقول ستيوارد : « لقد طال عهدنا بقبول التعميمات وأن التغيير الثقافى هو من البسيط إلى المركب ، وأن تزايد التحكم فى الطاقة ينطوى على إنجازات ثقافية . كذلك فان تحول تشيلد من الداروينية إلى التطور الثقافى « ان يدعو أيضا إلى التحدى » (١) وكان اعتراض ستيوارد على مثل هذه التعميمات هو أنها « لا تفسر معالم معينة فى ثقافات معينة » . وسلم بأنه الشيء نفسه يمكن دون شك أن يقال عن استخدام البيولوجيا للمبادىء التطورية . ولا يمكن أن يفسر التنوع العضوى والوراثة والاختيار الطبيعى شكلا واحدا للحياة ، طالما أنها لاتستطيع أن تنبئنا عن الظروف المعينة التى تساعد على تحديد التحكم البيولوجى . ويجدر بالمرء إذا أراد فهم أشكال ثقافية محدودة ، أن يتعقب تاريخ كل منها بالتفصيل .

وردا على هذه الاعتراضات يمكن أن نقول أولا ، بأنه إذا كانت صحة تطبيق هذه المبادىء التطوربة العامة على الظواهر الثقافية ، أمرا مقبولا اليوم فى الانثروبولوجيا ، دون اعتراض أو تحد ، فان هذا على الأقل يشير إلى تحول جدير بالذكر عن السلبية الطاغية لدى المتطرفين من مدرسة بوس ،

= مدرسة بوس لما قبل من تمسكها بالموقف السلبى الذى اتخذه المتطرفون من انصار «النبيان التاريخى» (علم الاجتماع التاريخى ص٦٥)؛ انظر وايت «علم الثقافة» (نيويورك ١٩٤٩ ص ٣٣٨ . وستيوارد «نظرية التغيير الثقافى» ص ١٦ .. وتشيلد «التطور الاجتماعى» (نيويورك ١٩٥١ ص ٣٥ ، ١٦٠) .

(١) تشيلد ، المصدر السابق ص ١٧٥ .. ستيوارد ، ص ١٨ .

ثم نقول فى المحل الثانى ، بأنه لا يكاد يبرر الانتقاص من قيمة المبادىء التطورية ، مثل التنوع والوراثة والاختيار الطبيعى : القول بأن هذه المبادىء فى حد ذاتها لا تفسر تفسيرا تاما خصائص كل فرد أو كل جنس . انها أسهمت إسهاما عظيما فى فهمنا وإدراكنا ، لا لتاريخ الحياة فى جملتها فحسب ، بل لارتقاء الأجناس ولطبيعة كل فرد ، كذلك .

٥ ــ تجدد التأييد للتطورية الثقافية
رد فعل مضاد فى منتصف القرن

وفى أثناء الحملات الأمريكية ثبت كثير من علماء الاجتماع البريطانيين على موقفهم ، دون أن يتزعزع اعترافهم بالتطورية الثقافية . وكان من بينهم أثريون (أركيولوجيون) مثل ف. جوردون تشيلد ، أنثروبولوجيون إجتماعيون مثل ا. ر. رادكليف براون ، وعلماء اجتماع مثل دونالد ج. ماكراى . أما أعظمهم أثرا ، فهو جوليان هكسلى ، كان عمله الأساسى فى ميدان البيولوجيا ، ولكنه حظى بالتقدير والاحترام فى الأنثروبولوجيا بفضل كتاباته فى مظاهر التطور الثقافية والاجتماعية والأخلاقية .

وكان الموقف الساخر الذى اتخذه راد كليف براون نحو أعداء التطورية الأمريكيين ، وخاصة لوفر ، نموذجا لموقف زملائه الانجليز ، ولو أنه اتسم بعنف غير مألوف . وقال إنه لم يناقش آراء هؤلاء الأمريكيين فى كتابه « لأن كتاباتهم تكشف عن خليط مذهل من التفكير والجهل بنظرية التطور الثقافى » . (١) ومذ قبل مفهوم سبنسر فى التطور ، فانه أكد على أنه كان هناك نشوء متشعب فى الحياة الاجتماعية فى قطاعات مختلفة من الجنس البشرى ، كما كان هناك ارتقاء غير مستقيم فى التنظيم .

(١) «منهج الانثروبولوجيا الاجتماعية» (شيكاغو ١٩٥٨) ص ١٨٦ ، ١٨١ .

أما تشيلد فكان أكثر تأثرا بقابلية مبادىء دارون (التنوع ، الوراثة ، التكيف ، والاختبار) للتطبيق على التطور الثقافى والاجتماعى . وعلى حين أنه أوضح الفروق بين العضوى والثقافى ، « فقد انتهى إلى القول بأن هذا لا يعنى إنكار البشرى التطور الثقافى ... فان التغيير الثقافى عملية نظامية عقلانية يتيسر للعقل إدراكها ، دون التوسل إلى عوامل لا تعد ولا تحصى ، أو إلى معجزات ، وان الارتقاء المتشعب فى العالمين القديم والحديث لا يبطل صحة استخدام اصطلاح التطور فى وصف الارتقاء الاجتماعى ، بل إنه لا يضعف من التشابه الضمنى بين التطور الاجتماعى والعضوى » . وقال بأن التلاقى والانتشار يميزان التطور الاجتماعى عن التطور العضوى (١) .

وامتدح دونالد ماكراى اسهام سبنسر فى العلوم الاجتماعية فى كونه أول من استخدم اصطلاحى « الكيان الاجتماعى » ، و « الوظيفة الاجتماعية » بمعناهما الحديث ، وفى وضعه تصنيف النظم على أساس ثابت(٢) . وذكر أن فترة رد الفعل ضد التطورية الثقافية ، وخاصة تضمين العنصر التاريخى فى العلوم الاجتماعية — « تؤذن الآن بالزوال » (٣) .

وكانت كتابات جوليان هكسلى واضحة بعيدة الغور فى صياغة تركيب تطورى جديد لمنتصف القرن العشرين . وعلى حين كان معظم للكتاب غامضين متناقضين متنافرين بالنسبة لمعنى « التطور » قدم هكسلى تعريفا

(١) « التطور الاجتماعى » (نيويورك ١٩٥١) ص ١٦٦ ، ١٦٩ ، ١٧٥ .

(٢) « قرن دارون » (لندن ١٩٥٨) ص ٣٠٧

(٣) يجب ان يوضع روبرت بريفو Briffaut فى قائمة التطوريين البريطانيين ولو ان آراءه المتطرفة باعدت بينه وبين معظمهم . ففى كتابه الضخم « الامهات » (نيويورك ١٩٢٧) تمسك فى عناد واصرار مع شواهد كثيرة ، بنظرية الامومة المنبوذة اليوم على انها مبدا عالمى شامل ، عند معظم الانثروبولوجيين . انظر كذلك كتابه « التطور العقلانى » (نيويورك ١٩٣٠) الذى نشر لاول مرة ١٩١٩ تحت عنوان « صنع البشرية » .

جديدا يتمشى مع تعاليم سبنسر . فقال بأن التطور عملية ذات طريق واحد ، لا ترجع بالزمن القهقرى ، تنتج تجديدات أو بدعا ظاهرة ، وتنوعا أكبر ، وتؤدى إلى درجات أعلى فى سلم التنظيم .وأضاف أن «لفظة أعلى تعنى أكثر تفاضلا ، وأكثر تعقيدا ، ولكن فى نفس الوقت أكثر تكاملا.» (١) وأعلن فى مقال عن «التطور الثقافى والبيولوجى» (٢) أن المنهج التطورى للثقافة أمر جوهرى . «لن نفهم الثقافة البشرية فهما تاما إلا إذا نظرنا اليها باعتبارها جزءا من العملية التطورية — نتاجا للتطور الماضى ، وأساسا ممكنا للتطور فى المستقبل . » ولكن هذا المنهج فى الأنثروبولوجيا أفسدته البدايات الزائفة والمقدمات الباطلة ، مثل الخط الواحد ذى «القيود الحديدية» الذى وضعه كومت للثقافة . وللثقافة مكونان : عقلى (ذاتى) ومادى (موضوعى) معا ، ويمكن أن يدرس كلاهما على أساس طبيعى وعلمى ، وتتألف الثقافة من أشياء من صنع الإنسان ومن صنع المجتمع ومن صنع العقل ، وكل منها يتضمن التوالد الذاتى أو ما يمكن توالده من نتاجات الأنشطة العقلية لمجموعة من أفراد البشر فى مجتمع ما . وقال هكسلى بأن قطعة الخزف يمكن أن تكون فى وقت واحد نتاجا يدويا نافعا ونتاجا عقليا رائعا،وإن الفنون تخرج نتاجا عقليا باعتبارها «تركيبات منظمة ذات دلالة ، تنتقل من عقل بشرى إلى آخر» . وإن التطور ليعمل عمله فى الإنسان ، باعتباره عملية ثقافية غامرة أكثر منه عملية بيولوجية . وأنه ليكشف عن تكيف ، وارتقاء طويل الأمد ، وتشعب ، وقصور (ينتج عنه رسوخ أو انتكاس) ، وارتفاع فى المستوى الأعلى للإنجاز ، وتزايد إدراك الإمكانات . ويختلف التطور الثقافى عن البيولوجى من حيث الاختيار ، وأدوات التغير وماهيته ، ومن حيث توافر

(١) «بعض قضايا التطور» ص ٤٤ . الجزء الثالث من «التطور بعد دارون» (شيكاجو ١٩٦٠) نشره سول تاكس وتشارلز كالندر .Sol Tax and Charles Callender

(٢) اعيد طبعه فى « New Bottles for New Wine » (لندن ١٩٥٧) ص ٧٦، ٧٩ ، ٩١ .

الانتشار والالتقاء والتقارب ، ومن حيث تراكم المعرفة وتنظيمها ، ومن وجوه أخرى .

وبينما أغفل معظم الأنثروبولوجيين الفن ، وخاصة الفن المتحضر ، نجد هكسلى كثيرا ما يشير إليه ويؤكد عليه باعتباره جزءا متكاملا فى التطور الثقافى . فكتب يقول «إنه فى ضوء الحركة الإنسانية التطورية لا يبدو الفن بوصفه أداة للدولة ، بل بوصفه اللسان الناطق باسم الجنس البشرى المتطور (١) ان الفن — جنبا إلى جنب مع العلم والدين والقانون — إنما هو نتاج التطور النفسانى الاجتماعى (الثقافى) (٢) . وأنه لمقدر على الإنسان أن ييسر قدرا أكبر من الوفاء بمتطلبات عدد أكبر من بنى البشر ، وأن يمكن المجتمعات البشرية من إنجاز أكمل . ومن الغايات الهامة فى الحياة الإنسانية خلق الجمال والتمتع به ، سواء كان جمالا أبدعته الطبيعة أو صنعته يد الإنسان ، ... والشعور بالإسهام الجاد فى احتضان المشروعات والأعمال الخالدة بما فى ذلك المشروع الكونى وهو التطور » . (٣)

وقال هكسلى « ان نظريات علم الجمال لا تتكشف إلا بعد ممارسة آلاف السنين » (٤) والدين يتطور من سيل الأساطير غير العقلانية إلى لاهوت محدد عقلانى . وينمو العلم « من مجرد إدراك أشياء قياسية تجريبية إلى نهج محكم من النظريات والقوانين القابلة للمزيد من الصياغة الرياضية المحددة باحكام . » وإن اللغات المعقدة لتنشأ قبل وضع قواعد الصرف فيها بزمن طويل . وهكذا فان مذاهب أنماط الثقافة الكامنة تنشأ فى مجالات متباينة ، ثم تتهيأ لها نظرياتها وقواعدها فيما بعد . وصنف هكسلى المكونات المادية للثقافة على أساس

(١) المرجع السابق ص ٢٠٧

(٢) «بعض وقضايا التطور» ص ٢١٢

(٣) «رؤيا التطور» فى كتاب «قضايا التطور» ص ٢٥٩

(٤) « New Bottles for New Wine » ص ٧٨ — ١٠

وظيفى ، وفقا للحاجيات والرغبات البشرية التى تخدمها — التغذية ، الصحة ، المسكن ، الملبس ، المتعة ، التزين ، والاتصال .. وغيرها . وواضح أن الفنون تؤدى وظيفتها وتعمل فى ظل طائفة من هذه الأنماط ، وخاصة الاتصال ، حيث تهيء الفنون «نتاجا عقليا — تركيبات أو أعمالا منظمة ذات دلالة ومغزى، تنتقل من أحد العقول البشرية إلى سائر العقول» . وقال هكسلى «بأن أعمال الفن ، الاضافة إلى كل نتاج العقل — تعبر عن الخبرة وتنظمها ، جماليا ورمزيا وفكريا ، ثم تنقل هذه التنظيمات إلى الآخرين ؛ ومن هنا تبنى الاطار السيكولوجى للتطور الاجتماعى .

ومن بين أشد المتمسكين بالتطورية الثقافية فى أمريكا ، يجدر بنا أن نذكر ل. ا. هوات ، وروبرت ردفيلد ، و أ. لسر Lesser . وكان الهجوم عليهم موجها ، إلى أكبر حد ، نحو محاولتهم الربط بين مراحل المكونات الثقافية ، مثل تنظيم القرابة ، التكنولوجيا ، حقوق الملكية ، الكيان الطبقى ، والتكامل السياسى . (١)

وعقد رالف لنتون (٢) «للتطور الثقافى» فصلا من فصول كتابه ، ولكنه أنكر فى صراحة تامة التنوع فى خط واحد . وقال بأن عمليات التغير الثقافى يمكن أن تعتبر تطورية فقط بقدر ما تبرز اتجاها محددا ثابتا إلى حد معقول ، وانها بصفة عامة «اتجهت نحو تكييف أفضل بين الكائن الاجتماعى وبيئته . » رغم أن هناك أمثلة للاخلال والتوسعات غير العملية والمضخمات . وأضاف لنتون «إن وجود وجهة محددة لارتقاء الثقافة» قد يبدو أنه يتضح أحسن ما يتضح فى التماثلات العديدة بين الثقافات فى العالم القديم والعالم الجديد . » (٣) وميز دافيد بدنى بوضوح بين فكرة المراحل المحددة «وفكرة

(١) انظر ج.ب. مردوك «الكيان الاجتماعى» (نيويورك ١٩٤٩) ص ١٨٧
(٢) «شجرة الثقافة» (نيويورك ١٩٥٥) ص ٤٩ — ٥٠
(٣) المرجع السابق ص ٥٩ .

التطور نفسه باعتباره منهجا لدراسة الظواهر الثقافية » (١) وليس من شك فى أنه كان هناك تطور ثقافى من حالة البدائية إلى الحضارة الراهنة . ولكن موضع الشك هو كيفية تقييم التقدم الثقافى ، أما افتراض وجود قوانين ثابتة لازمة تحكم تنشئة جميع الشعوب ، فهو أمر مرفوض .

ومن أمثلة تقلب الرأى فى أمريكا عبارة كتبها هارى هويجو H. Hoijer ، فى مقال عن « اللغة والكتابة » ، جاء فيها « إذا كان تاريخ الثقافة البشرية يكشف عن ارتقاء متصل تراكمى ، يمتد من البدايات الأولى حتى الآن ، فان هذا يعنى بطبيعة الحال أن الانسان كانت له لغة طالما كانت له ثقافة » (٢)

وفى ١٩٥٨ استعرضت مارجريت ميد الفترة الماضية وهى « فترة ضعف الاهتمام » بالتطور الثقافى ، وحددت عام ١٩٥٢ نهاية لها . (٣) وقالت بأنه فى ذلك الوقت ساعدت « الندوة الدولية للأنثروبولوجيا » التى عقدتها مؤسسة ونر – جرن Wenner-Gren Foundation ساعدت على وضع حد للخلاف بين البيولوجيين والأنثروبولوجيين ، وخاصة أولئك المعنيين بتنشئة الطفل وتعليمه . ولما كانت قد عرفت الثقافة بأنها « أسلوب السلوك الذى تتميز به مجموعة من البشر ، والذى يتحول عن طريق الخبرة » ، فانها حبذت دراسة « المخترعات التى يكتب لها البقاء » باعتبارها المجرى الرئيسى لتطور ثقافى ترتب فيه مختلف الوحدات فى تعاقب تصاعدى لمستويات التنظيم . « وعلى مثل هذه الأسس يمكن النظر إلى التغير التوجيهى التطورى فى الثقافة ، باعتباره أمرا لا مناص منه ، أما مناط التغير الوحيد المتقلب فهو الزمن الذى

---

(١) « الانثروبولوجيا النظرية » ص ٢٨٢

(٢) فى الكتاب الذى نشره هـ. ل. شابيرو « الانسان ، الثقافة ، المجتمع » (نيويورك ١٩٥٦) ص ١٩٨ .

(٣) « المحددات الثقافية للسلوك » فى كتاب أ. رو ، ج. ج. سمسون « السلوك والتطور » (نيوهافن ١٩٥٨) ص ٤٨٠ .

ستحدث فيه المرحلة التالية . وفى هذا المنهج تصبح نظريات التكوين القوم وثيقة الصلة بموضوعنا . »

وإذا كانت سنة ١٩٥٢ نقطة تحول ، فسوف يذكر مؤرخو المستقبل أن عام ١٩٥٩ هو تاريخ انتصار مشهود للتطورية الثقافية فى الأنثروبولوجيا الأمريكية . ففى تلك السنة عقدت فى جامعة شيكاغو ، سلسلة من المناقشات العلنية العامة احتفالا بذكرى مرور مائة عام على ظهور كتاب داروين « أصل الأنواع » ، دعى اليها حشد من الباحثين البارزين من جانبى الأطلنطى ، وكل منهم حجة فى احدى نواحى التطور . ولخص سول تاكس ، الأستاذ بالجامعة المذكورة ، ورئيس هيئة تنظيم المؤتمر ، ومحرر تقريره المنشور — نقول لخص نتائج ما وصل إليه المؤتمر فى بحث ختامى[1] . ورأس الندورة الخامسة وموضوعها « التطور الاجتماعى والثقافى » كليد كلوكهوهن وألفرد ل. كروبر . وتحدث فيها روبرت م. أدمز ، ادجار أندرسن ، جوليان هكسلى ، هرمان ج. مولر ، فرد بولاك ، جوليان استيوارد ، ليزلى ا. ويت ، وجوردون ر. ولى . وقال تاكس بأن النتيجة العامة التى انتهينا اليها « هى أننا نؤمن الآن جميعا بالتطور الثقافى » . وأشار فى نفس الوقت إلى بعض أنثروبولوجيين آخرين لم يكونوا حاضرين ، قد يكونون أقل ارتباطا بهذا الرأى ، ومن ثم يجب تحديد الموافقة . وتابع تاكس قوله « ومهما يكن من أمر ، فان كل الأنثروبولوجيين يعترفون بالتشوء العام للثقافة من شكل لا يكاد يوجد فى الحيوانات الى مرحلة الانسان ، حيث يبدو أن الثقافة هى كل شىء . « وعلى هذا فنحن تطوريون من حيث النوع ، بما فى ذلك ارتقاءاته من حيث الثقافة ... »

---

(١) « الاحتفال : نظرة شخصية » فى « بعض قضايا التطور » المجلد الثالث الخاص « بالتطور بعد دارون » (شيكاغو ١٩٦٠) ص ٢٨ .

ان تقدير دكتور تاكس للرأى الأنثروبولوجى الراهن هام من ناحيتين بالنسبة للموضوع الرئيسى للكتاب الذى بين أيدينا ، وهو تطور « الفنون » . ولم يكن المتحدثون الذين اجتمعوا فى الندوة حجة فى الفن أو علم الجمال أو تاريخ الفن ، ولم يزعموا أنهم كذلك . ولم يبد معظمهم رأيا فيما إذا كانت الفنون تتطور . ولكن أزيلت عقبة كأداء من طريق الاعتقاد بتطور الفنون ، حين كفت الأنثروبولوجيا الأمريكية عن نبذ التطورية الثقافية بصفة عامة ، ولا ينكر أحد أن الفن ، فى جملته ، جزء من الثقافة ، أما أن الفن يتطور جنبا إلى جنب مع سائر الأجزاء ، فتلك قضية مفتوحة يمكن أن تحسم بالشواهد التجريبية فى الفن نفسه ، لا بالاستنتاج من أفكار بسطت فى مجالات أخرى . ولم يعد فى الإمكان رفض القضية برمتها رفضا عشوائيا ، بالقول « إن الفن لا يتطور بطبيعة الحال ، طالما أن الثقافة عموما لا تتطور » .

وزودنا كلوكهون بالفكرة الرئيسية فى قوله « إن كل إنسان يسلم بأن التطور الثقافى امتداد للتطور البيولوجى ، ولو أنه يختلف عنه ، ولكن أى حد يختلف ومن أى الوجوه يختلف ؟ » وذكر الفارق فى طرق النقل ، ودعا إلى أسس تصنيفية أفضل لدراسة الرموز الثقافية . وأشار هكسلى إلى أن نتاج التطور السيكولوجى الاجتماعى – مثل العلم والدين والفن والقانون ، إنما هو شيء جديد ، ولا يشبه أى شيء ينتجه التطور البيولوجى .

واشتد النقاش حول الحاجة إلى منهج دينامكى ضخم واسع النطاق واضح للعيان « لعلم الثقافة » بدلا من المنهج الحديث المتناهى فى الضيق والصغر حتى ليحتاج الأمر فيه إلى المجهر . وقال بولاك بأن الديناميكا الثقافية الواسعة النطاق هى « العملية الطويلة الأمد لتواتر الحضارات وقيامها وسقوطها » . وكذلك أكد على أثر ابداعات الإنسان غير التكنولوجية ، بما فى ذلك الفن والأفكار الفلسفية ، ومذاهب القيم ، والايديولوجيات . وافترض فى أثناء

المناقشة أن الفنون «غير تكنولوجية» أكثر منها ضربا من العلم التطبيقى أو التكنولوجيا . وفهمت «التكنولوجيا» بالمعنى المألوف ، على أنها تختص بالأدوات والوسائل النفعية . وأدرج الفن ، بشكل غامض مع «القيم» و «الأهداف المثالية» و «الابداعات الأسلوبية» .

وفى اجتماع آخر لنفس المؤتمر ، [1] أعلن جوردون ز. ولى. وهو متخصص فى الأركيولوجيا والاثنولوجيا فى أمريكا – أن الفن والدين والعلم والآراء العالمية -- وكلها تؤلف «مجال الفكر» أو «نظام المعنويات» (كما سماها رد فيلد من قبل) – تتطور كلها جنبا إلى جنب مع النظام الاجتماعى والتكنولوجى . وينسب سبب تطورها إلى تطور هذه الأنظمة الأخرى ، ولكنه ليس مفهوما فهما جيدا .

وإلى جانب إحياء التطورية الثقافية ، أصبح الموقف السائد أكثر ميلا نحو التطوريين من رجال القرن التاسع عشر ، حتى نحو مورجان الذى دمغه بوس وأتباعه بأنه المسىء الأكبر . وصادق روبرت م. أدمز على رأى ليكوك بأن هناك فى الأفق اتجاها «نحو تركيب للتجريبية التاريخية المرتبطة باسم بوس ، مع التطورية النظرية المرتبطة أساسا باسم مورجان» [2] وقرظ مارشال د. شالنز Sahlins العالم الأنثروبولوجى بجامعة متشجن ، سيرة حياة مورجان [3] المتسمة بالعطف والمحاملة التى كتبها كارل رسك Resek ١٩٦٠ . وبدأ حديثه بقوله بأنه أما وقد رد إلى التطورية فى الأنثروبولوجيا

---

(١) «تطور الانسان» المجلد الثانى من «التطور بعد دارون» ص ١١٢ ، ١٣٦ .

(٢) «العملية التطورية فى الحضارات الاولى» فى كتاب تطور الانسان «المجلد الثانى من «التطور بعد دارون ص ١٥٨ – ١٥٩ . اقتبسها ل.« ليكوك «الطبقات الاجتماعية ونظرية التطور» فى كتاب «تاريخ الاعراق البشرية» Ethno history ٥ ، ص ١٩٣/١٩٩ .

(٣) «العالم الامريكى لويس هنرى مورجان» (شيكاغو ١٩٦٠) «استعرضها فى مجلة العلم Science » مجلد ١٣١ ، ١٢ (مايو ١٩٦٠)) ص ١٤٢٥ .

اعتبارها ، فانه من الضرورى إعادة كتابة تاريخ هذا العلم . «لقد قذف علماء الغرب مورجان بالحجارة ، ثم دفن تحت وابل من الاحتقار والاستهتار ، أما اليوم فان كتبه يعاد نشرها . ورأى رسلك أن هذه التحولات فى تأثيرات مورجان قد تعكس كذلك تحولا فى الفكر والحياة فى أمريكا . وذكر مارشال فى هذا الصدد ، التباين بين كتاب رسلك ، وبين السيرة الأقل عطفا التى كتبها برنارد ستيرن فى ١٩٣١ . وقال مارشال إن الكتاب الجديد حقق نبوءة فرانسيس باركمان فى رسالة بعث بها إلى مورجان ، حيث يقول « كلما رقينا درجات على سلم التقدم الفكرى ، زاد تقديرنا لجهودك » .

وفى ١٩٦٠ نشر سالنز وثلاثة من زملائه تثبيتا متحمسا للتطورية الثقافية فى الأنثروبولوجيا . وذكر الكتاب الذى ضم مقالاتهم وأبحاثهم «التطور والثقافة » . ذكر بالتقدير والإجلال تايلر وسبنسر على حين انتقد رد الفعل الذى أحدثه بوس باعتباره خطأ . وعرفوا « التطور الثقافى العام» على أسس من نظرية سبنسر ، بأنه « تزايد فى التنظيم ، وتركيز أسمى للطاقة ، ... وتغاير متزايد . » (ص ٨) . ولم يقولوا شيئا يذكر عن الفنون ، ولكنهم لم يستبعدوها من العملية .

وليست التطورية الثقافية فى شكلها الجديد مجرد إحياء لنظرية القرن التاسع عشر . إنها تطالب باختبار هذه النظرية وغيرها اختبارا فعالا بالوسائل التجريبية ، وبالطرق الكمية إذا أمكن . وعلى التحديد : كيف ، والى أى حد ، يمكن إبراز أية نزعة تطورية فى مجال الثقافة بأدلة ملموسة ؟ واقترح روبرت ل. كارنيرو ، جنبا إلى جنب مع هذا المنهج ، تطبيق «التحليل القياسى المتدرج» فى دراسة السمات الثقافية وتعاقبها التطورى

(١) «التطور والثقافة» (مطبعة جامعة متشيجان — آن آربور) نشره سالنز م.د. ، ا.ر. سيرفس . — مقالات كتبها ت.ج ، هاردنج ، د. كابلان ، م.د. سالنز؛ ا.ر. سيرفس .

فى مختلف المجتمعات [1] . ومع التسليم بأنه ليس ثمة تعاقب ذو خط واحد التزمته كل المجتمعات بالدقة ، فانه يتساءل «الا يجوز أن يكون هناك تعاقب تطورى اتبعته معظم المجتمعات معظم الوقت ؟ »وهو يعتقد بأن نظام القياس المتدرج سوف يظهر «أنه إلى جانب نشوء الأشكال الجديدة ، هناك احتفاظ بالأشكال القديمة» ، و « مجرى عادى » للارتقاء فى خصائص مثل الزراعة والخزف والنسيج على الأنوال ، وصهر المعادن ، والعمارة الحجرية .

أما إلى أى حد يمكن أن يستفاد من تطبيق الطريقة الكمية فى تاريخ الفنون ، وخاصة فنون الحضارات الراقية ، فهذا أمر يجب أن تحدده التجارب . فان القياس الكمى المبتسر المفرط يؤدى إلى نتائج مبالغ فى تبسيطها ذلك أن معظم الظواهر الفنية الهامة لا تزال تدق على القياس والاحصاء ولكن يمكن ، مع الاطمئنان ، اتخاذ بعض خطوات حذرة : (ا) فى ابتداع خطة أكثر موضوعية لدراسة رموز السمات الثقافية (ب) فى تهذيب التقديرات التقريبية من أى شكل كانت عالية أو منخفضة ، (ج) وفى عد أو قياس ما يمكن عده أو قياسه ، بشكل ذى مغزى ، دون الافتراض بأن هذا يحكى كل القصة أو يروى كل الحقيقة

---

(١) « Scale Analysis ـ التحليل القياسى المتدرج كاداة لدراسة التطور الثقافى» « Southern Journal of Anthropology » (البوكرك ن.م) المجلد الثامن عشر ٢٠ – (صيف ١٩٦٢) ص ١٤٩/١٧٠ .

الفصل الثانى عشر

المراحل والتعاقبات فى تاريخ الثقافة

١ – معنى المرحلة

النظريات المتضاربة فيما يختص بالمراحل الثقافية

لقد رأينا أن المفهوم الأساسى للتطور الثقافى لا يعنى أية نظرية معينة للمراحل أو التعاقبات المتوازية – فمذهب التطور بوجه عام لا ينهض أو يسقط مع نهوض أو سقوط الاعتقاد بأن البشرية كلها تمر بمسارات واحدة متشابهة فى طريق التقدم الثقافى ، أو بأن الانتساب إلى الأم يسبق الانتساب إلى الأب دائما – «أو بأن الجماعات البدائية التى تعيش الآن تشبه تمام الشبه تلك الجماعات التى وجدت فى عصور ما قبل التاريخ ولا دخل لهذا المذهب بأى خطأ آخر من الأخطاء التى وجه النقد واللوم بسببها إلى مذهب التطور الذى ظهر فى القرن التاسع عشر . بل ان دارون وسبنسر وتين وكثيرين من زعماء تلك الحركة لم يولوا المشكلة اهتماما كبيرا ولم يطرحوا نظرية محددة تتناول المراحل العامة وفى مقدورنا أن نفهم التطور الثقافى على أنه عملية مستمرة ومتدرجة بصورة لا تمثل مراحل محددة تحديدا دقيقا ، أو أن التطور ، كما هى الحال فى تطور الحيوان والنبات ، يمكن أن يكون مختلف الأشكال بصورة لا يمكن معها أن تكون هناك مراحل محددة تمر بها كل خطوط التقدم

ومن الناحية الأخرى فهناك اتجاهان آخران فى فكرة التطور درجا على تأكيد نظريات للمراحل، وترتب على الجدل الذى ثار بعد ذلك بين النظريات المتضاربة أن تركز اهتمام واسع النطاق على المشكلة. ومن ثم فان المشكلة كثيرا ما تلتبس بمشكلة أخرى تلك هى ما إذا كانت الثقافة تتطور إطلاقا والواقع أن أى بحث كامل دقيق للتطور الثقافى ينبغى أن يأخذ الآن فى حسابه هذه المشكلة ويبين وضعها الحالى. وجرت العادة، فى أيامنا هذه، أن تبدأ الإجابات على هذه المشكلة بنقاط مستمدة من أحد المدخلين التقليديين : أولهما مدخل المذهب الطبيعى ابتداء من لوكريشيس ثم نلسون ومنه إلى كونت ثم مورجان ثم تيلور، أو مدخل المذهب الروحانى ابتداء من أفلاطون ثم كانت ثم هيجل

وفى وضع نظرية للتطور الثقافى بما فى ذلك مسألة المراحل، اتخذت الاتجاهات شكلا ديالكتيا (جدليا) إلى حد ما : فكان الاتجاه الأول هو نظرية القرن التاسع عشر التى تقرر وجود نمط منتظم شامل بدرجة عالية، ثم جاء الاتجاه الثانى فى صورة نظرية مضادة نادى بها العالم بوس Boas فى مستهل القرن العشرين، وهى نظرية لا تقر وجود ذلك النمط، وأخيرا ظهرت الآن محاولة للجمع بين أحسن عناصر النظريتين السابقتين، فتستبقى من عناصر النظرية الأولى ما ثبتت صحته، كما تأخذ من رد الفعل المتمثل فى نظرية بوس ما تميز به من تجربة حريصة ومن القول بوجود أنماط متعددة Pluralism (التعددية) ويتسم الوضع الحالى فى خطوطه العريضة ببساطة معقولة، فليس هناك كاتب علمى تناول هذا الموضوع يؤيد نظرية للمراحل جامدة كل الجمود تقرر أن التطور سار من مرحلة بدائية إلى مرحلة أرقى ثم أرقى، فى خط واحد Unilinear كما أنه ليس هناك من ينكر أو يستطيع أن ينكر كل أوجه الشبه بين تاريخ مختلف الجماعات الثقافية،

أما الحقيقة فهى بين هذين الوضعين المتطرفين ، ومهمتنا الحالية هى أن نكتشف على وجه أكثر تحديدا مكان تلك الحقيقة

ويتوقف الكثير على الكيفية التى يفهم بها المرء كلمة «مرحلة» ، فيفهم منها فى بعض الأحيان الاشتراك فى أشياء كثيرة ، ووجود تطابق إلى درجة كبيرة بين تعاقبات ثقافية متباعدة ، غير أن هذا المعنى ليس بالشيء الضرورى ، فهناك أيضا مراحل ثقافية من نوع جزئى أضيق حدودا ، ونظرا لغموض هذه الكلمة والتباس معناها فان بعض الكتاب المعاصرين يتجنبونها ، غير أن الكلمات البديلة التى يستخدمونها مثل «مستويات التكامل» Levels of Integration ليست أكثر وضوحا ، ويفسر قاموس ويستر Webster New International Dictionary كلمة مرحلة Stage تفسيرا عاما بأنها تعنى «مكانا للتوقف على طريق مطروق بانتظام» ، ومن ثم فانها تعنى «درجة من التقدم فى أى سعى ، أو تطور ، أو عملية ، أو ما شابه ذلك ، مثل مرحلة فى حياة المرء» وفى علم البيولوجيا تعنى هذه الكلمة «فترة من عدة فترات فى تطور ونمو الكثير من النباتات والحيوانات : تتميز بدايتها ونهايتها عادة بتغير هام فى بنيانها » وفى علم الاجتماع نجد أنها تعنى «خطوة من الخطوات التى ينقسم اليها التطور المادى للانسان أو الجنس ، أو وضع اقتصادى مثل مرحلة الرعى ، أو الزراعة ، أو المقايضة أو الترحال» (والاستعمال الحديث لهذه الكلمة لا يقر تقييد معناها بالتطور المادى) وانا لنلمح فى هذه التعاريف الواردة فى القواميس كيف انتقلت فكرة مكان التوقف أثناء رحلة إلى فكرة فترة أو حالة مؤقتة فى عملية من العمليات . والمرحلة بهذا المعنى تكاد تشبه فترة ، أو حقبة أو عصرا ، غير أن معناها لا يحدد تحديدا مطلقا بأزمنة تاريخية مثلما يتحدد لفظ قرن أو ألف سنة ، أو حتى لفظ أسرات أو أولمبياد . والمرحلة الثقافية انما تعنى

جزءا من الزمن تبقى فيه جماعة معينة فترة من الوقت فى حالة ثقافية متشابهة فى جوهرها ، أو تتبع أسلوبا للحياة مماثلا فى أساسه ، مثل مرحلة العصر الحجرى الحديد Neolithic . وقد تصل جماعات مختلفة إلى حالة مماثلة فى عصور مختلفة ، وإذا ما وصلت إلى تلك الحالة عن طريق تغيرات عنيفة بعض الشيء ، فانها تستغرق فترة من الوقت لإتقان تلك الحالة أو تهذيبها أو لتغيير تفاصيلها (مثل صقل حجر الصوان) قبل أن تتجه نحو طور آخر من أطوار التغيرات الجذرية ، وهذا الطور التالى يمكن وصفه بأنه مرحلة ، ولكنه مرحلة انتقال أكثر من أن يكون مرحلة توازن .

والمرحلة الثقافية لا يمكن أبدا أن تكون فى حقيقة الأمر «مكانا للتوقف» أو توازنا كاملا ، وعلى النقيض من ذلك فان النفاذ الثورى إلى مرحلة جديدة يتبعه عادة نشاط حاد قوى فى مسارات كثيرة متصل بعضها ببعض ، فقد تكتشف مصادر جديدة للطاقة وتستخدم فى أوجه مختلفة ، وقد تنطلق طاقات بشرية إذا ما حطمت قيودها القديمة ، ويتخلى الناس عن عاداتهم القديمة وعن القيم التى كانوا يتمسكون بها ، ثم يأخذون بعادات وقيم جديدة . وقد يحدد المؤرخ مرحلة من المراحل بظاهرة جديدة تلوم بعض الوقت مثل استخدام البرونز فى صنع الأدوات والأسلحة ، غير أن هذه الظاهرة قد تصحبها فى واقع الأمر تغيرات أخرى واسعة المدى .

٢ ـ المكونات الثقافية
التعاقبات المكونة والمركبة

تتكون الثقافة ، فى نظر علماء الأنثروبولوجيا ، من فروع أو مكونات كثيرة ، وكل منها مركب من الكثير من مختلف النشاطات والأنظمة ، والعادات ، والمهارات وطرائق التفكير والحس ، ولكن هذه كلها مرتبطة ببعضها ارتباطا وثيقاً ، وهى ليست فى الحقيقة كيانات منفصلة ، ولكننا

تميزها فى أفكارنا تيسيراً للدراسة ، وهى تنحدر إلينا عبر مراحل متعاقبة فى أشكال مختلفة ، فالنسب وغيره من أشكال التنظيم الاجتماعى ، والتكنولوجيا المادية ، والحكومة والدين والفن ، هى مكونات رئيسية أو أقسام عريضة للثقافة وتاريخ الثقافة ، وفى كل منها مكونات كثيرة أصغر منها كما فى حالة المهارات العملية الكثيرة التى تكون التكنولوجيا . ويشتمل « الفن » على كثير من الفنون والتقنيات والأساليب المحددة ، وهناك من المكونات ما يتجه إلى الاضمحلال أو الفناء كالسحر ، بينما تتجه إلى التقدم والنمو مكونات أخرى أحدث نشأة ، كالعلم .

وإذا اعتبرنا أن مكونات الثقافة تنحدر عبر الزمن ، فاننا نصف مختلف أنواعها بأنها « خيوط » أو « جدائل » كتلك التى يتكون منها النسيج المزدان بالصور و « بجداول » أو « تيارات » كتلك التى تشاهد فى الأنهار . وهى تجرى عبر التاريخ كما تجرى « ألحان » الأغنية فى السيمفونية . وإذا أخذنا قطعا عرضيا فى ثقافة من الثقافات أو فى الثقافة الانسانية ككل ، فى وقت معين من الأوقات ، لظهر لنا الكثير من أمثال تلك المكونات وقد امتزج بعضها ببعض بصورة دقيقة متشابكة » .

وقد يوصف تاريخ مكون واحد وتغيراته المتتالية بأنه تعاقب مكون ، فاستخدام الحجر المصقول بدلا من الحجر الخشن ، وما تلا ذلك من استخدام البرونز ثم الحديد هو تعاقب فى المكون الذى نسميه التكنولوجيا المادية . ويهتم العلماء أيضا بالسمات الأخرى ، وهى كل طرائق الحياة التى صاحبت

---

(1) عند مناقشة مكونات الثقافة او اقسامها ، او عناصرها ، انظر مؤلف C. Kluckhohn and A.L. Kroeber, « Culture, a Critical Review of Concepts and Definitions » (Cambridge, Mass., 1952). ص ٩٦ ومايليها . وفى سنة ١٩٢٩ قام N.K. Bose بتحليل الثقافة الى العناصر الاتية : الكلام ، المعالم المادية ، الفن ، الميثولوجيا ، المعرفة ؛ الدين ؛ الاسرة والانظمة الاجتماعية ؛ الملكية ؛ الحكومة والحرب » .

أنواعا معينة من الأدوات والأسلحة . وهم لا يهتمون بالمراحل والتعاقبات المكونة فحسب ، بل بما سوف نسميه التعاقبات المركبة ، فعندما يشير علماء الأركيولوجيا إلى مرحلة العصر الحجرى الحديد فانهم يعنون بذلك فى أغلب الأحيان جماع أسلوب الحياة الذى يظنون أنه كان متصلا باستخدام الأدوات المصنوعة من الحجر الناعم أو المصقول . ويصدق الشيء نفسه على المفهوم من لفظ «وحشي» أو «بربرى» الذى لا يشير إلى مكون واحد بعينه بل إلى مرحلة ثقافية عامة معينة . وكل من هذه المراحل يمكن تحديدها بمركب من السمات أو بمجموعة من السمات والأنواع فى مكونات كثيرة . ومن ثم فان التعاقب المركب هو توال زمنى لمراحل مركبة فى الثقافة ، وكل منها هو إلى حد ما مركب متكامل من السمات ويمكن تحديده ودراسته فيما يختص بتاريخ شعب معين أو بيئة معينة .

ترى إلى أى مدى تبقى جماعة بعينها أو ثقافة بعينها فى مرحلة مركبة واحدة . هناك اختلاف كبير فى طول هذا المدى ، فمن بعض النواحى يلاحظ أن المراحل يقصر مداها ، وهذا يعنى بعبارة أخرى أن الثقافة تتغير بسرعة متزايدة لأننا أصبحنا نرغب فى ذلك التغير السريع ، ونملك من الوسائل ما يحقق لنا ما نريد . ولقد كان هذا التعجيل انتقائياً إلى حد كبير فتغيرت بعض الشعوب بصورة أسرع من تغير شعوب أخرى ، غير أن كل الشعوب قد جرفها الآن سيل التغير الثقافى ، ومع ذلك فان سمات عامة معينة تثبت وتصمد . ومثل ذلك أن مرحلة الحديد والصناعة الحضرية دامت زمنا طويلا .

ترى هل تتغير معا كل المكونات التى تشكل الثقافة بحيث تصل جميعها إلى المرحلة المركبة التالية فى نفس الوقت تقريبا ؟ ان مثل هذا الرأى قد اقترب منه، وإن لم يكن إلى هذا المدى المتطرف ، العالم مورجان والقائلين بالارتقاء « فى خط واحد » . ومن المسلم به الآن أن مكونات الثقافة

لا تتغير كلها معا أو بنفس المعدل من السرعة فى حياة أى شعب ، فبعض المكونات تأخذ طريقها أولا وتحدث فى غيرها تغيرات متصلة بها عاجلا أو آجلا . وبعض المكونات تتغير بسرعة أكثر كما فعلت التكنولوجيا الفيزيائية فى المدينة الصناعية الحديثة بينما يكون المعنى أكثر جمودا ، أو تجابه معوقات فى طريقه فيتمثل فى ذلك ما نسميه « التخلف الثقافى » ، كما هى الحال الآن فى التحكم السياسى الدولى . يقول رالف لنتون Ralph Linton « تنمو كل الثقافات بصورة غير منتظمة ، وفى جميعها مراكز اهتمام معينة تغريها على أن تنمى إلى درجة كبيرة تلك العناصر التى تبدو هامة بالنسبة لها ، وتدفعها إلى التخلف فى تنمية عناصر أخرى أو إلى نبذها كلية . وعندما تأخذ تلك الثقافات بعض العناصر من الثقافات الأخرى فهى إنما تتخير تلك العناصر التى تتلاءم مع الأنماط التى تهتم بها(١) »

وإذا وصفنا تعاقبا من التعاقبات بأنه « تطورى » أو « ارتقائى » ، فان ذلك يعنى فى لغة سبنسر أنه يتجه إلى حالة يصبح فيها أكثر تعقيدا وتحديدا ، فاذا كان الأمر كذلك فان شكل الثقافة فى كل مرحلة تالية لمرحلة أخرى يصبح أكثر تعقيدا بوجه عام . غير أن سبنسر وغيره من التطوريين سلموا بأن التعاقب التاريخى الواقعى لم يكن أبدا تعاقبا تطوريا كاملا ومنتظما .

ولقد درج المؤرخون على التخصص فى تعاقب تاريخى واحد بعينه أو فى تعاقبات وثيقة الاتصال ببعضها البعض ، أى فى فصول معينة من حياة جماعة كثيرة أو صغيرة ، تؤلف بينها رابطة بيولوجية أو سياسية أو ثقافية . وهم يقصون أخبار المنجزات والشدائد والارتقاء والتدهور . ولقد كان العلامة تين Taine شديد الاهتمام بهذه التطورات ضيقة النطاق ، غير أن النظرية

---

(١) The Tree of Culture
مقدمة بقلم Adelin Linton (نيويورك ١٩٥٥) ص ٦٠

العامة للتطور الثقافى إنما تعالج الانسانية ككل ، وتتناول جماع تاريخها (بما فى ذلك ما قبل التاريخ) باعتباره تعاقبا واحدا واسع النطاق : فهل هناك مراحل محددة شاملة فى هذا التعاقب أيضا ؟ وهل هو تعاقب يتسم بالارتقاء فى كل النواحى ، فى الوقت الحاضر على الأقل ، كما ظن سبنسر ؟ والطريقة الوحيدة للتدليل على هذه الآراء هى القيام بعملية تحليل ومقارنة تتناول على الأقل نماذج كافية للتعاقبات المركبة الكبرى فى جهات مختلفة من العالم . ولقد عمد القدامى من أصحاب مذهب التقدم والتطور أمثال كوندورسيه وكونت إلى الاعتماد فيما قالوا عن الانسانية جمعاء (التقدم الانسانى) على تلك التعاقبات القليلة المألوفة التى كانت إذ ذاك معروفة لهم : وهى التعاقبات الخاصة باقليم البحر الأبيض وأوربا الشمالية ، حيث كان من الواضح وجود اتجاه ارتقائى بوجه عام ، رغم حدوث بعض النكسات مثل سقوط روما . أما الآن فان شعوبا كثيرة جدا فى نصفى الكرة بما فى ذلك آسيا وافريقيا قد سلط العلم أضواءه على جزء من تاريخها وما قبل تاريخها ، ومن ثم فاننا إذا أردنا إثبات أى وصف للتطور الثقافى وتدعيمه بالحقائق والأدلة وجب علينا أن نأخذ فى اعتبارنا مراحل تلك الشعوب وتعاقباتها . ولا شك أن ما هنالك من تنوع عظيم بين تلك المراحل والتعاقبات ، وخاصة فى الحضارات التى اندثرت منذ زمن طويل كحضارة سكيذيا ومايا ، من شأنه أن يجعل التعميم أمرا بالغ الصعوبة — فى الوقت الحاضر على الأقل — إلى أن تظهر أنماط أخرى أكثر تحديدا . ونحن الآن قد بلغنا النقطة التى يبدو لنا عندها الكثير من التشابهات الجزئية المعينة فى صورة متقطعة تفتقر إلى الاتساق ، ويتضح لنا أكثر فأكثر ما هنالك من اتجاه شامل نحو التعقيد ، كما نتبين تكرارا واسع المدى لأنماط معينة مثل الأدوات الحجرية المصقولة ، والحيوانات المستأنسة ، والأوانى الفخارية المزخرفة بطريقة هندسية .

٣ ــ التعاقبات متشابهة الحفريات والطبقات الجيولوجية

والسؤال العام الذى ينتظر بصورة ملحة إجابة موثوقا بها ، يمكن طرحه بعبارات منسوبة إلى العلامة ت. هـ. هكسلى ، ففى إشارة إلى الطبقات الجيولوجية وصف تعاقبات معينة للحفريات التى تحتويها بأنها تعاقبات متشابهة الحفريات ، وفى أماكن مختلفة توجد أنواع معينة من الحفريات فى تعاقبات متشابهة من طبقة إلى أخرى ، وليس من الضرورى أن تنتمى إلى عصر واحد ، ولكنها تتشابه فى الترتيب من حيث المكان ، ومن حيث الزمان (بطريق الاستنتاج) . يقول ف. ج. تشايلد V.G. Childe ان التعاقب الثقافى الواحد يكون متشابه الترتيب عندما تحتل فيه كل مرحلة على الدوام نفس الوضع النسبي حينما يوجد التعاقب بأكمله (١) . (فى نيوزيلندا كان العصر البرونزى مفقودا) ومن ثم ففى مقدورنا بوجه عام أن نطرح هذا السؤال : «إلى أى مدى تكون المراحل والتعاقبات الثقافية بين مختلف الشعوب أو البيئات متشابهة الترتيب ؟ وثمة سؤال آخر مستقل ولكنه متصل بهذا الموضوع وهو «إلى أى مدى يدل تكرار حدوث التشابه فى الترتيب على أن التعاقب المشار إليه ضرورى وحتمي ؟» فاذا كان الرد بالايجاب فانه يعنى ضمنا استنتاجا سببيا كذلك الذى تعجل بالوصول اليه كتاب العصر الماضي دون الاستناد إلى أدلة كافية .

ولا شك أن الاتجاه العام للبحوث الحديثة هو تأكيد الفرض القائل بالتشابه الجزئى أو التشابه فى الترتيب بين التعاقبات الارتقائية الرئيسية للتاريخ وما قبل التاريخ ، إلى جانب الكثير من الاختلاف والتلاقى . ولقد لقيت فكرة التقارب اهتماما متزايدا كوسيلة للتسليم بأن التشابهات لا تعنى

---

(١) نفس المصدر السابق ص ٢٠ مقتبسا خطاب هكسلى الى الجمعية الجيولوجية (١٨٦٢) المجلد الثامن من Collected Essays

بالضرورة ارتقاء سابقا متوازيا . فمن الجائز أن الشعوب المعنية قد تباعدت كثيرا ثم أصبحت أكثر تشابها بفضل عوامل جديدة كالانتشار أو الهجرة إلى بيئة مشابهة .

وفي مقدورنا أن نصف التشابه الجزئي أو المتوازي باحدى طريقتين أخريين ، (أ) فقد يقول المرء إن نوعا معينا من مرحلة ثقافية عامة أو عرضية كمرحلة الهمجية يتكرر حدوثه في بعض المعالم دون كل السمات ، حينما يمتد التعاقب إلى ذلك المدى ، أي أن المعالم الأساسية القليلة التي تحدد مفهوم الهمجية — أو قل معالمها الرئيسية — يتكرر حدوثها على نطاق واسع ، أما السمات الأخرى ، وهي السمات «الثانوية» الأكثر تغيرا ، فان حدوثها يتكرر في بعض حالات الهمجية لا في كل حالاتها . (ب) ودون أن يستخدم المرء أية مفاهيم للمراحل العامة ، يستطيع أن يصف ويصنف ببساطة تلك المتشابهات المحددة التي تحدث على نطاق أضيق هنا وهنالك . ويبقى أن يقام الدليل على أن أيا من مثل هذه التشابهات يمكن أن يتطور إلى مراحل تكاد تكون عالمية شاملة .

٤ ـ مداخل حديثة لمشكلة المراحل

هذان النوعان من الوصف اللذان سبق ذكرهما يمثلان مدخلين متعارضين للمشاكل النظرية ، وثمة نزعة لدى بعض الكتاب إلى اتباع احدهما أو الآخر في إصرار ، كما أن البعض يتأرجح بين هذا وذاك ، والوصف الأول له طابع استنتاجي أكثر ، فهو يطبق بعض الفروض العامة كنظرية المراحل التي وضعها مورجان ، ثم يختبرها فيما يختص ببيانات وحقائق جديدة .

ولقد أكد هذا الاسلوب من التفكير الأثري البريطاني ف. جوردون تشايلد V. Gordon Childe في رسالته القصيرة عن «التطور الاجتماعي» ،

فبدأ باعادة شرح نظرية مورجان كما نقحها إنجلز وغيره من العلماء وخاصة بعض الأثريين الروس ، وقال إن تلك النظرية ، رغم استحالة الدفاع عنها الآن من حيث تفاصيلها ، الا أنها أحسن محاولة من نوعها . وأضاف قوله «سوف استخدم اصطلاحات مورجان كأساس مؤقت للتصنيف رغم انى سأقترح بطبيعة الأمر مقاييس جديدة »(1) . وعندما طبق نظرية مورجان فيما يختص بتعاقب الوحشية والهمجية ، والحضارة ، على الحقائق الأركيولوجية الحديثة ، كان لزاما عليه الا يقتصر على تنقيح المقاييس فحسب ، بل تعدى ذلك إلى تنقيح تفاصيل التعاقب . ولكنه وجد بوجه عام أن هذا التقسيم الثلاثى إلى مراحل رئيسية لايزال صحيحا وصالحا للاستخدام إلى حد كبير .

ولقد اهتم تشايلد اهتماما خاصا بالانتقال من الهمجية إلى الحضارة فى بيئات طبيعية متباينة ، ووجد أن نقطة البدء ، وهى «البربرية الأولى» كانت متشابهة إلى حد ما فى كل الأماكن ، حيث أنها قامت على زراعة نفس الحبوب وتربية نفس الحيوانات ، كما وجد أن المرحلة الأخيرة وهى «الحضارة» رغم أنها لم تكن واحدة فى كل مكن إلا أنها تميزت فى البيئات كلها بتجمع عدد كبير من السكان فى المدن ، وبتنوع المنتجين للمواد الرئيسة وبوجود الصناع المتخصصين كل الوقت ، والتجار ، والموظفين ، والكهنة ، والحكام ، كما تميزت بتركيز فعال للقوة الاقتصادية والسلطة السياسية ، وباستخدام الكتابة ، وبالتواضع على استعمال موازين لوزن الأشياء ومقاييس للزمان والمكان ، وبوجود نوع من علم الرياضة والتقويم . وبما أن المحراث لم يكن مستعملا لدى قبائل المايا المتحضرة ، لهذا لم يكن فى الاستطاعة أن يستخدم دليلا على تحديد مرحلة ضرورية فى الطريق إلى الحضارة . وثمة معايير تكنولوجية أخرى يستخدمها الأثريون مثل المواد التى تصنع منها

---

(1) ص ١١

الأدوات ، ومثل وسائل النقل ، ولكنها لاتصلح لتحديد مراحل عامة فى التطور ، لأن هناك اختلافا كبيرا بين الشعوب فى هذه النواحى . ويقول تشايلد إن الشىء نفسه يصدق على تطور الأنظمة الاجتماعية فى مختلف التعاقبات «مثل حكم الرؤساء ومركز المرأة»(١) . ومن ثم فان مراحل محددة ومركبة إلى حد ما قد وجدت عند طرفى هذا الانتقال ، ولكنها لم توجد فيما بينهما .

ومن الأهمية بمكان أن نفرق تفريقا عاما بين الزراعة والكتابة بوصفها سمات يمكن استخدامها لتحديد مرحلة من المراحل ، لأنهما يتكرران فى كل مكان تقريبا فى نفس التعاقب العام ، وبين التعاقبات شديدة التغير والتنوع . فالزراعة والكتابة من السمات الأساسية المحددة من حيث أن مركبا من السمات الأخرى يمكن أن يتجمع حولهما . يقول ستيوارد إن بعض الأنظمة يمكن تمييزها كأنظمة أساسية أو دائمة ، بينما الأنظمة الأخرى التى تتسم بكونها فريدة فى نوعها هى أنظمة ثانوية أو متغيرة . ومن أمثلة النوع الأول فى الحضارات الأمريكية الرفيعة الزراعة ، والطبقات الاجتماعية ، والعبادة القائمة على الكاهن والمعبد والصنم . ويلاحظ ستيوارد أن التصنيف الحالى لفترات الارتقاء والنمو لا يمكن أن تفيد كثيرا من المعالم التكنولوجية مثل استخدام المعادن . فلم يكن لوجود الحديد فى الصين أهمية كبرى إذ لم يترتب على ذلك تغيير مجتمعات الفلاحين إلى مجتمعات أكبر » (٢) .

ولقد درج علماء الأنثروبولوجيا من الأمريكيين على تجنب مفهومى الوحشية والهمجية على اعتبار انهما يوحيان بمغالطة ، وهى التطور من مرحلة أدنى إلى مرحلة أرقى فى خط واحد ، كما يتضمنان بعض معانى الانحطاط

(١) المصدر السابق ص ١٦١ – ١٦٥ .
(٢) Theory of Culture Change ص ١٨٢ – ١٨٧

مثل «الهمجية» و «الفظاظة» و «القسوة» ، وهم كذلك يتجنبون مفهوم «الحضارة» إذا كان يعنى مرحلة محددة ، وربما يفعلون ذلك لأن هذا المفهوم يتمثل فيه معنى الاطراء أكثر مما ينبغى ، وهم يبحثون عن ألفاظ أخرى أكثر موضوعية وحيادا ، غير أن كلمة «بدائى» التى تطلق عادة على ما كان مورجان يسميه وحشيا أو همجيا ليست هى الأخرى أفضل بكثير من الألفاظ الأخرى ، ذلك أنها كلمة بها غموض واضح ، كما أنها توحى خطأ بأن الشعوب التى توصف بهذا الوصف (شعوب ما قبل التاريخ والشعوب الحديثة) انما تمثل حالة الانسان الأصلية الأولى . ومع ذلك فان العالم الأنثروبولوجى الأمريكى هوبيل Hoebel يستبقى كل هذه الألفاظ التقليدية الأربعة ، ويحددها فى ايجاز وموضوعية بطريقة لا تختلف كثيرا عن طريقة تايلر (١). وهو يقول «إن الوحشية Savagery إنما تعنى حالة من النمو الثقافى تتميز بعدم وجود فلاحة الحدائق أو الزراعة وبالافتقار إلى اللغة المكتوبة». «وتعنى الهمجية» Barbarism وجود فلاحة الحدائق أو الزراعة أو قطعان الحيوان المستأنسة ولكنها تخلو من اللغة المكتوبة» . أما «بدائى» فانها تنطبق على الحالتين السابقتين ،«وبما أنها لا تتميز بوجود لغة مكتوبة فهى اذن تتضمن حالة الأمية أو الحالة التى تسبق وجود الكتابة» . و «الحضارة» فى رأيه هى «وجود فلاحة الحدائق ، أو الزراعة ، أو الحيوان المستأنس ، ووجود لغة مكتوبة إلى جانب ذلك» . (وهناك مجال فى هذا التصنيف لوجود مراحل متوسطة أو انتقالية مثل المرحلة شبه الهمجية) .

وسبق لنا أن ذكرنا اسم العلامة ولهلم شمت Wilhelm Schmidt من فينا كناقد من أصحاب مذهب التطور المتخصصين فى علم

---

(١) Man in the Primitive World. — (ص ٦٤٤، نيويورك ١٩٥٨ . انظر صحيفة ١٩١ من مؤلف Bidney سابق الذكر حيث توجد تعاريف تايلر .

الأجناس ، ولقد جمع هذا الرجل المعايير التكنولوجية والاجتماعية فى المخطط التالى (١)

١ – الثقافات البدائية (جامعو الطعام ، ما قبل معرفة الكتابة)

١ – فى المنطقة الوسطى ، وهم لا يتزوجون من عشيرتهم ، وليس بينهم تعدد الزوجات (٢) فى المنطقة الجنوبية ، وهم لايتزوجون من عشيرتهم ولهم طواطم جنسية Sex totems (٣) فى المنطقة القطبية ، وهم لايتزوجون من عشيرتهم ، والرجال والنساء متساوون فى الحقوق .

٢ – الثقافات الأولية (منتجو الطعام ، ماقبل معرفة الكتابة) ،

(١) لا يتزوجون من عشيرتهم . ينتسبون إلى الأب ، لهم طواطم ، مرحلة صيد متقدمة ، ثقافة المدينة (٢) لايتزوجون من عشيرتهم – ينتسبون إلى الأم، يزرعون الحدائق، ثقافة القرية (٣) ينتسبون إلى الأب ، أسرة غير منقسمة ، ومن بينهم رعاة رحل أصبحوا أجناسا حاكمة .

٣ – الثقافات الثانوية (الكتابة المصورة)

(١) ثقافات حرة تتبع نظام الانتساب إلى الأب (بولينيزيا – السودان – الهند القريبة ، آسيا الغربية – أوربا الجنوبية الخ ... (٢) ثقافات حرة تتبع نظام الانتساب إلى الأم (الصين الجنوبية ، الهند البعيدة ، ملانيزيا الخ ...)

٤ – ثقافات الحقبة الثالثة Tertiary (ظهور الحروف الأبجدية) .

أقدم حضارات آسيا وأوربا وأمريكا .

---

(١) The Culture Historical Method of Ethnology
(نيويورك ١٩٣٩) ص ٣٥٠ .

وكان شمت عضوا فى جماعة Kulturkreis فى فينا التى اتخذت نقطة بدئها من فروبنيوس Frobenius فى سنة ١٨٩٨ ومن جريبنر Gaebner فى سنة ١٩٠٤ ، وتقدمت بالنظرية القائلة بوجود عدة ثقافات أصلية متميزة تتسم كل منها بمجموعة من السمات الخاصة ، وبأن تلك الثقافات انتشرت هنا وهناك ولا تزال باقية ويمكن التعرف عليها فى الثقافات الحالية . ولقد وجه علماء الأنثروبولوجيا الأمريكيون نقدهم إلى هذا الأسلوب «الثقافى التاريخى» على أساس انه تخطيطى اكثر مما ينبغى وأنه أسلوب غير تاريخى لأن العناصر التى حللوا اليها الثقافات القديمة «قد وقع عليها الاختيار بطريقة تحكمية ولم تثبت صحتها إلا بصورة ثانوية أثناء التحليل(١) » .

أما أسلوب البحث المضاد فهو أكثر استقراء كما أنه أكثر اتفاقا مع رد الفعل الذى جاء على يد العالم بوس لأنه يؤكد أهمية التجميع غير المتحيز لأدلة وحقائق جديدة من مصادر منوعة دون تطبيق أية نظرية عامة عند البدء ، ومن ثم فان هذا الأسلوب لقى تأييدا فى أمريكا . وكلا الأسلوبين تجريبى والواحد منهما عكس الآخر وكل منهما يكمل الآخر فى منطق التحليل العلمى . فالأول أكثر نزوعا إلى الاحتفاظ ببعض المفاهيم العامة من الماضى ، صوابا أو خطأ ، والثانى يبحث عن مفاهيم جديدة ، ولكن فى بطء وحذر ، ومن ثم فانه قد يظل زمنا طويلا دون مبادىء متكاملة بصورة عامة ، ويقضى الكثير من الوقت فى تفنيد نظريات عامة سابقة ، وكثيرا ما يبالغ فى شرح قضيته بتجاهل العناصر الصادقة فى تلك النظريات ، ويجمع الحقائق والأدلة من هنا وهناك عن ثقافات معينة وعن تاريخها وما قبل تاريخها فى أناة وصبر ، وإذا حدث ، بعد الكثير من الملاحظة والتأريخ لكل ثقافة على حدة ، أن أظهرت المقارنة بين ثقافتين أو أكثر بعض التعاقبات

(١) A.L. Kroeber and C. Kluckhohn, Culture : A Critical Review of Concepts and Definitions (Cambridge, Mass., 1952). ص ١٦٠ .

المتشابهة ، فانه يحرص على ألا يفترض وجود تشابه أكثر مما يثبته الدليل .

فهل يتقابل المدخلان أو الأسلوبان فى منتصف الطريق . لابد من حيث المبدأ — أن يحدث ذلك فى وقت ما ، ولكن زمنا طويلا سوف ينقضى قبل أن يتحقق اتفاق كامل . وإلى أن يحدث ذلك فان الأسلوب الاستقرائى ينزع إلى إيجاد مصطلحاته الخاصة ويتجنب مصطلحات الأسلوب الآخر ، والنظريات التالية للمراحل تؤكد الأسلوب الاستقرائى الذى يستند إلى حقائق تجريبية رغم أنها تستخدم بعض الشيء مصطلحات أكثر قدما .

لقد جمع الاستاذ W.D. Strong (١) معلومات وحقائق عن طبقات الأرض فى بيرو ، واقترح فى سنة ١٩٤٨ هذا التعاقب للعصور الثقافية (١) العصر السابق لفلاحة البساتين (٢) بدء فلاحة البساتين (٣) عصر تكوين الحضارات المحلية (٤) العصر المزدهر (٥) عصر الاندماج (٦) العصور الامبراطورية .

ويضيف الأستاذ سترونج أن هذه العصور قد اختلف تحديدها تبعا لتغير الأوضاع السياسية والاقتصادية والعدوانية والفنية داخل نطاق ما يعرف بالتراث المشترك بين بيرو وبوليفيا ، ويقول ان هذا المخطط قد طبق أيضا وفى تماثل شديد على الحقائق المعروفة عن جواتيمالا والمكسيك واتضحت الصلة الوثيقة بينهما . ويقترح ستيوارد أن مخططا مشابها قد يصلح للعصور الأركيولوجية والعصور التاريخية الأولى للشرق الأدنى ، ومصر ، والهند ، والصين . وفى رأى الأستاذ سترونج أن هذا التوزيع الواسع لأنماط متشابهة وجدت قبل العصر الصناعى إنما يوحى إيحاء قويا «بنمو ثقافى منتظم على نطاق واسع يمتد إلى مساحات واسعة وعبر آلاف السنين» .

(١) «Historical Approach in Anthropology», in «Anthropology Today» (Chicago, 1953), p. 393 f.

وثمة نظام آخر للمراحل يقوم على أساس الأركيولوجيا الأمريكية وضعه جوردن ر. ولى وفليب فليبس[1]: وهو نظام بسيط نسبيا يبدأ من العصر الحجرى ، ثم العصر العتيق ، ثم العصر التكوينى ، ثم العصر الكلاسيكى ، وينتهى بعصر ما بعد الكلاسيكى . وليست لهذه الأسماء دلالة خاصة ، ولكنها أسماء حددت بعناية وفقا لعدة عناصر . فالثقافات التكوينية تقوم على الزراعة وتكثر من استخدام النسيج والأوانى المصنوعة من السراميك (الفخار المحروق) . ويسكن الناس فى منازل متينة البناء ويبنون معابد هرمية . وتبدأ الحياة الحضرية فى المرحلة الكلاسيكية وتتميز بالمعابد الكبيرة المحكمة الصنع والطرز الفنية العظيمة المقتصرة على أقاليم محددة ، والصناعات المتخصصة المنوعة . وهذه الطرز العظيمة تنهار فى مرحلة ما بعد العصر الكلاسيكى ، قبل الفتوحات الأسبانية بستمائة سنة .

ويقتبس ولى Willey وفليبس تمييز ألكس كريجر Alex Krieger (١٩٥٣) بين «المرحلة» و «الفترة» ، مع الموافقة عليه ، حيث يقول « إن المرحلة هى جزء من تعاقب تاريخى فى منطقة معينة ، يتميز بسيطرة نظام اقتصادى معين » . أما الفترة فتعتمد على التسلسل الزمنى ، وقد تشتمل المرحلة على عدة مركبات ثقافية متميزة تميزا محليا ، وعلى أقسام زمنية صغرى . ويقول ولى وفليبس إنه لا يوجد فى التاريخ الثقافى للدنيا الجديدة إلا قسمين أساسين من الأقسام التكنولوجية والاقتصادية : جامعو الطعام الصيادون ، والزراع ، وهذان القسمان يشبهان مرحلتى الدنيا القديمة

---

(1) « Method and Theory in American Archaeology (Chicago, 1958)
« The Historical Developmental Approach in American Archaeology »
وخاصة الباب الثالث وكذلك صحيفة ٢٠٠ ومابليها
قارن مؤلف ولى Willey
« Archaeological Theories and Interpretation : New World », In Anthropology Today. وخاصة ص ٣٧٨

(ا) العصر الحجرى القديم والمتوسط (ب) العصر الحجرى الحديث وما بعده والمعايير المستخدمة فى تقسيم المراحل السابقة للزراعة هى معايير تكنولوجية قوامها الأدوات التى صنعها الانسان ، أما معايير المراحل التالية فهى أكثر تنوعا وتشتمل على النواحى الأخلاقية والاجتماعية والسياسية والدينية والجمالية .

ويضيف هذان المؤلفان بعض التعليقات المفيدة عن التأخر الثقافى ، ويقولان إنه مشكلة كامنة فى كل تفسير تطورى . وفى رأيهما أن هناك نوعين من أوضاع التأخر : وضع مبطىء belated[1] ، ووضع هامشى marginal (قريب من الحد الأدنى) . وفى الوضع الأول تظل الثقافة متسمة بالمعالم الجوهرية لمرحلة معينة زمنا أطول من الفترة التى تعتبر مناسبة لتلك المرحلة ، وفى الوضع الثانى «تتسم الثقافة بخصائص هامة لمرحلة نمو معينة فى صورة لا ترقى بوجه عام إلى تعريف تلك المرحلة . والوضع الأول يفتقر إلى التغير ، أما الوضع الثانى ففيه تغير ناقص أو تغير من ناحية واحدة ، وقد يعود ذلك إلى تدهور فى النمو ، وبعض الثقافات تعتبر مبطئة فقط ، بينما تعتبر ثقافات أخرى مبطئة وهامشية معاً .

وفى موضع آخر[2] يقرر ولى إن ثقافة الدنيا الجديدة تطورت بطريقة مستقلة فى أساسها ، مهما كان من أمر اتصالاتها بشعوب الدنيا القديمة وثقافاتها » ويقول ان تماثل اسلوب الحياة يزداد فى نواحيها المتماثلة ، وتتسع الوحدة الاجتماعية كما تصبح أكثر استقرارا ، وبفضل الاستقرار وفائض الطعام أصبح فى الإمكان خلق الثروة المادية والتعبير عن الأحاسيس الدينية

---

(١) المصدر السابق ص ٧٤

(٢) « Patterns in New World Culture », in Mind, Evolution, and Culture (Vol. II of the Evolution of Man) ص ١٣٦

والجمالية فى الفن والبناء وبلغ الناس درجة كبيرة من المهارة والمعرفة بما فى ذلك فن إقامة الآثار قبل قيام المدن والولايات بزمن طويل .

ولقد لخص ستيوارد مختلف الأسماء والمعايير الخاصة بالأنواع والمراحل الكبرى للنمو الثقافى ، وهو يشير إلى أن كثيرا من الأخصائيين فى شئون الدنيا القديمة يتمسكون بمفاهيم تكنولوجية بطل استعمالها مثل العصر الحجرى — المتوسط ، والحديد ، وعصر البرونز ، وعصر الأسرات ، بينما يستخدم الأمريكيون الآن مصطلحات أخرى مثل التكوينى ، والارتقائى ، الكلاسيكى والمزدهر ، وعصر الأمبراطورية ، وعصر الفتوح ، وكلها أسماء لأنواع الثقافة وتعاقبها (١) . ويفضل ستيوارد أن يتحدث عن « الأحقاب » و « مستويات التكامل الاجتماعى الثقافى » بدلا من « المراحل » ، غير أن هذا فيما يبدو لا يحدث اختلافا كبيرا . وهو يبين فى جدول « للأحقاب الكبرى » تكرار تعاقب معين للمستويات فى مصر ، والشرق الأدنى ، والصين ، وأمريكا الوسطى ، وشمال بيرو ، وهذه تقسم الفترة من سنة ٩٠٠٠ ق.م. تقريبا حتى الوقت الحاضر إلى أحقاب يتميز كل منها بأنماط من الثقافة المتبادلة ، وهذه الأحقاب هى : حقبة الصيد والجمع ، حقبة الزراعة البدائية ، الحقبة التكوينية (من مجتمعات الفلاحين إلى الدول) ، حقبة الدول الإقليمية المزدهرة ، حقبة الأمبراطورية الأولى ، العصور المظلمة ، الفتوحات الأمبراطورية الدورية ، عصر الحديد ، والثورة الصناعية .

وهذا التعاقب ، رغم حداثة الأسماء التى أطلقت عليه ، يصحح ويهذب مفهوم القرن التاسع عشر عن المراحل الثقافية بدلا من الاستغناء عنه كلية .

---

(١) المصدر السابق ص ١٨٦ .

٥ ــ المراحل والتعاقبات التي لا يمكن قلبها

بعد كل الاعتراضات القوية على مذهب التطور الذي كان سائداً في القرن التاسع عشر ، فإن الأنثروبولوجيا الحالية يبدو أنها تعود مرة ثانية إلى الاعتقاد بوجود مراحل ثقافية عامة . يقول ستيوارد « ليس هناك من يشك فى أن الصيد والجمع سبقا الفلاحة والرعى ، وفى أن هذين الأخيرين كانا حالتين سبقتا ظهور « الحضارة » ، وهى التى تتميز عامةً بكثافة السكان واستقرارهم ، – واستخدام المعادن ، والمنجزات الفكرية ، والتنوع الاجتماعى ، والتخصص الداخلى ، ومعالم أخرى »(١) وهذا رجوع له دلالته إلى مذهب التطور الذى كان سائداً فى القرن التاسع عشر ، معناه أن الحقيقة العامة عن التطور بوصفه عملية قد دعمت مرة أخرى ، وأن مفهوم التعاقب العادى للمراحل قد توطد ثانية .

وماذا تعنى عبارة « لا يمكن قلبها » فى هذا السياق . لابد من أن تفهم هذه العبارة بصورة نسبية جزئية . فتعاقب مثل « الصيد والجمع ، الفلاحة والرعى ، وحضارة المدن » لا يمكن قلبه بمعنى أنه ليس ثمة شعب يستطيع أن ينتقل مباشرة من مرحلة الهمجية إلى مرحلة الحضارة ، أو إلى الزراعة المستقرة دون المرور بمرحلة الصيد والجمع ، وليس هناك شعب يستطيع أن ينتقل مباشرة إلى استخدام المعادن دون أن يستخدم أدوات غير معدنية قبل ذلك . غير أن هذه المراحل ليست مستحيلة القلب تماماً ، لأنه من الممكن أن يحدث تدهور من أية مرحلة ثقافية إلى مرحلة سابقة لها ، وهناك أمثلة معروفة للنكوص من الزراعة إلى الصيد بين بعض قبائل الهنود الأمريكيين(٢) .

وبعض أنواع التعاقب تبدو ضرورية وحتمية بمقتضى طبيعة الأشياء إلى درجة أنه لابد من أن يعتقد المرء أنها حدثت على تلك الصورة سواء كان

---

(١) المصدر السابق ص ٢٨

(٢) ص ٥٣ من Linton . بعد دخول الخيول عاد عدد من القبائل الهندية الى حالة الصيد بعد ان كانت قبل ذلك تشتغل بالزراعة .

أو لم يكن هناك دليل تاريخي لاثبات ذلك . وليس هذا تفكيراً يفتقر إلى التحليل والتمحيص بالمعنى الميتافيزيقي ، ولكنه استنتاج من حقائق سيكولوجية معروفة عن الطبيعة الإنسانية وبيئتها ، في مقدورنا أن نفترض وجودها هي نفسها في عصور ما قبل التاريخ . ومن ثم فإنه من الصعب أن نتصور قيام المدن الكبيرة قبل حدوث تطور في إنتاج الطعام على نطاق واسع . وفي تطور الكتابة يميز كروبر ثلاث مراحل لا يمكن قلبها : الصور (بما في ذلك الصور الرمزية) ، الصور المعبرة عن الكلمات والمقاطع وهذه مرحلة انتقالية ، ثم الكتابة الصوتية . وهو يقول « إن الحقائق التاريخية تبين أن التتابع فيما عرف من أمثلة سار على النحو السابق ، وليس هذا فحسب بل إن هذا النظام لا يمكن قلبه من الناحية السيكولوجية في تطور داخلي طليق غير متأثر باختراعات خارجية غريبة » (١). فمن المعقول سيكولوجياً أن يحدث الانتقال من الصورة المرئية إلى الصورة المعبرة عن الكلمات ثم إلى الكلمة التي تعبر عن الشيء أو الفكرة ، ومن ذلك بطريق الانتقال إلى كلمة شبيهة في صوتها ترمز إلى فكرة أخرى ، وأخيراً إلى أية مجموعة صوتية مماثلة دون اعتبار للمعنى اللغوي . ذلك أن الانتقال المباشر من رمز مرئي إلى مجموعة صوتية هو « شيء لا معنى له من الناحية السيكولوجية » . والحجة في هذه الحالة مقنعة ، غير أن الطريقة تنطوي على شيء من الخطر إذا عمم استعمالها ، فكثير مما قيل عن الانسان البدائي كان يبدو بالمثل أمراً مؤكداً لا يقبل النقاش ثم دحضته الأدلة التاريخية .

وهذا التعاقب الذي لا ينقلب لا يتصف بهذه الصفة إلا فيما يختص بأصول اللغة المكتوبة فيما قبل التاريخ ، وذلك لأنه من الممكن دائماً أن يحدث تدهور في اللغة إما من جراء ضياع ودمار ما سبق تعلمه ، أو بطريقة اختيارية

---

(١) انظر ص ٩٨ من الفصل الذي عنوانه History and Evolution من كتاب The Nature of Culture (شيكاغو ١٩٥٢) .

لا اكراه فيها ، وفى مقدور حضارة حديثة ، إذا أرادت ، إحياء فن الكتابة المصورة بعد فترة من عدم استعمالها ، ثم استخدمها إلى جانب الكتابة الصوتية.

مثل هذه التعاقبات تتصف بأنها منتظمة وضرورية ولا يمكن قلبها ، وذلك بصورة نسبية ، ويبدو هذا فى أكبر جلاء فيما سبق أن أطلقنا عليه اسم « التعاقبات المكونة » . وهو يبدو فى تطور مكون ثقافى واحد أو فى مجموعة من المكونات تتصل اتصالا وثيقاً ببعضها البعض ، مثل الكتابة أو التكنولوجيا المادية ، كما يبدو فى المكون الاجتماعى السياسى حيث تتضح ضرورة وجود مرحلة الوحدة الصغيرة التى ترتبط أفرادها برابطة القرابة قبل مرحلة الأمبراطوريات الكبيرة الحضرية . وكثير من مثل هذه التعاقبات المكونة تعتبر ثابتة نسبياً بين كل الشعوب التى تتطور على الإطلاق .أما من حيث المكونات الأخرى ، فليس هناك تعاقب عام شامل ، أو أننا لم نكتشف هذا التعاقب بعد . وتشمل هذه المكونات كما رأينا ، التباين الهندسى الواقعى فى الفن المتطور ، والتباين بين الانتساب إلى الأم والانتساب إلى الأب فى التنظيم الاجتماعى . وليس من الضرورى أن تتفق المراحل والأقسام فى مختلف التعاقبات المكونة داخل نطاق الثقافة الواحدة أو بين مختلف الثقافات . وهناك تطابقات جزئية مثل تكرر نشأة الكتابة فى العصر الحجرى الحديد ، غير أن هذا التطابق ليس شيئاً عاماً شاملا . وإذا ما انصرف تفكيرنا إلى تعاقب ثقافى بأكمله — أى إلى المراحل الشديدة التركيب فى النمط الثقافى الكامل لشعب معين — فإننا نجد عدداً أقل من التعاقبات الضرورية والتى لا يمكن قلبها ، أما بين الشعوب المختلفة فإن نسبة الاختلاف الواضح فى السمات الثانوية ، بل وفى بعض المعالم التى تعتبر أولية فى أغلب الأحيان (كالتكنولوجيا المادية) تنحو إلى الزيادة عندما نعقد مقارنة بين هذه التعاقبات الشاملة » .(١)

---

(١) تجاهل هذه الحقيقة بافتراض « وحدة التاريخ الثقافى بالنسبة لمرحلة معينة من التطور » ، يسميه العالم بدنى Bidney « المغالطة فى مذهب التطور » =

والتطور الثقافى محدود المدى من حيث قابليته للتوجيه أو التحديد ، ويصف لنتون Linton هذه الحقيقة وصفاً صادقاً فى قوله « إن الأساس التكنولوجى لأى مجتمع لا يعين شكلا واحداً لأى من النظم الأخرى المتصلة به ، ولكنه يحدد عدد الأشكال الممكنة ويستبعد أشكالا معينة أخرى استبعاداً كاملا »(١) وتقرر مارجريت ميد Margaret Mead هذه الحقيقة بشكل أعم فى قولها إن كل مرحلة تخضع للحالة السابقة من المعرفة ، وهى الحالة « التى قد تحدد عدد المستحدثات البديلة ، ولكنها لا تستطيع أن تحدد أياً من المستحدثات الكثيرة الممكنة، هو الذى سوف يظهر » (٢) . ولقد شملت اهتمامات هذه العالمة ميداناً واسعاً ، وفى رأيها أن الأنماط التى لا يمكن قلبها تشمل اللغة والأسرة ، واستخدام الأدوات ، وإعداد الطعام ، والمأوى ووسائل الحماية ، وتنظيم الأسرات الجماعى ، ونظام علاقة الإنسان بالعالم المنظور ؛ (ومن حيث الفن) « فكرة عن تطوير الزخرفة (بما فى ذلك نوع من الحركة النمطية والصوت النمطى ، والزركشة النمطية على جلد جسم الإنسان والأدوات المصنوعة » . ولقد كتبت تقول إن هذه الأنماط المكتسبة لا يمكن قلبها لأنها تتعلق بأنواع من السلوك الثقافى تشترك فيها كل جماعة من بنى الإنسان ، بحيث أن جماعة صغيرة من البالغين على الأقل لابد أن تحتفظ بها وتعيدها من جديد إذا حدث أن تعرضت للفناء . وثمة ابتكارات معينة تبقى « كاتجاه رئيسى لتطور ثقافى تكون فيه العناصر المختلفة مرتبة فى تعاقب تصاعدى من مستويات التنظيم » . وتشمل هذه ما نسميه التعاقبات المكونة فى الأمور الآتية : التكنولوجيا ، استخدام الطاقة ، التنظيم الاجتماعى ، والدين .

= (وهى مغالطة فعلا ولكن ليس فى كل مذاهب التطور . ص ٢١٨ من كتاب) Theoretical Anthropology

(١) ص ٥٠ من كتاب The Tree of Culture

(٢) ص ٤٨٤ من كتاب Behaviour and Evolution (١٩٥٨ New Haven) تأليف A. Roe and S.S. Simpson فصل عنوانه Cultural Determinants of Behaviour

وعلى هذا الأساس فإن « التغير التطورى التوجيهى فى الثقافة يمكن اعتباره حتمياً ، والشىء الوحيد القابل للتغيير هو الوقت الذى سوف يجىء فيه مرحلة تالية »(١) .

ويجمل بنا أن نتذكر ثانية ، عند ملاحظتنا لآراء علماء الأنثروبولوجيا فى هذه النواحى المختلفة للتطور الثقافى ، أن تفكيرهم ينصرف أساساً إلى المراحل الباكرة ، بما فى ذلك السمات الرئيسية للحضارة الصناعية الحضرية دون السمات الخاصة للثقافات المتقدمة . ومن ثم فإن ما يقال عن التعاقبات التى لا تتغير ولا تتقلب لا ينطبق بالضرورة على تقلبات الفن المتحضر ، وربما يكون العنصر « التوجيهى » هنا أقل بكثير منه فى الفن البدائى والثقافة البدائية بوجه عام .

ومع ذلك فإن هناك الآن تعميمات فرضية فى علم الأنثروبولوجيا على نطاق أوسع بكثير مما حدث فى السنوات الأخيرة حتى الآن . ففى مؤتمر شيكاغو الذى عقد فى سنة ١٩٥٩ لاحياء ذكرى داروين المئوية طرح للمناقشة قول بعض المؤتمرين إن الأدلة القائمة على الملاحظة ، تؤيد حدوث أربعة تطورات ـ حاسمة أو قل أربع ثورات(٢) هى :

١ ـ إنتاج الطعام ، وقد بدأ تدريجياً حوالى سنة ٧٠٠٠ ق . م

٢ ـ تطور بدأ فى عدة نواح هى الكتابة ، واستخدام المعادن ، وبناء المدن ، وقيام الصروح السياسية ، وذلك حوالى سنة ٣٠٠٠ ق . م

٣ ـ ظهور الديانات القائمة على أساس من العقائد والنظم ، وذلك ابتداء من سنة ٦٠٠ ق . م

(١) المصدر السابق ص ٨٣، ـ ٨٤،

(٢) المجلد الثالث من « Evolution after Darwin » (شيكاغو ١٩٦٠) ص ٢٠٦ ـ ٢٢٦ . فصل Issues in Evolution . وينسب هذا القول الى كروبر . والفصل خلال المناقشة ينسب ايضا الى تشايلد وهوايت Childe and White

٤ – تطور تقدمى سريع فى العلم ، والتكنولوجيا ، والاختراع ، والصناعة ، والثروة ، ابتداء من حوالى سنة ١٦٠٠ بعد الميلاد » .

ومفاهيم المراحل هذه هى نتيجة للكثير من التعميم القائم على ما لوحظ من تعاقبات فى مختلف الثقافات وخاصة فى أوربا والشرق الأدنى ، وإن لم يقتصر ذلك على هذه الجهات . وهى تعاقبات مركبة أكثر من أن تكون تعاقبات مكونة ، وتصف تغيراً فى نواح كثيرة ، كما تصف انتقال التركيز واتجاهات التغير من أحد المكونات إلى آخر ، مما يتعلق بضرورات الحياة فى المرحلة الأولى ، وبالحضارة العامة فى الثانية ، وبالدين فى الثالثة ، وبالنشاطات الدنيوية فى الرابعة .

٦ – المراحل الثقافية
كما تراها مختلف العلوم :
الأركيولوجيا ، الأنثروبولوجيا ، علم الاجتماع

هذه العلوم وكثير من العلوم الأخرى وغيرها من فروع الدراسات تتضافر اليوم ، كما سبق لها أن فعلت فى القرن التاسع عشر ، على إلقاء بعض الضوء على ما يظهر من أنماط التاريخ الثقافى. وهناك اختلاف فى الرأى فى كل هذه العلوم حول الأنماط الموجودة فعلا. ولا يرجع اختلاف الكتاب حول موضوع المراحل الثقافية إلى فترة التاريخ التى يكتبون فيها عن هذا الموضوع فحسب ، بل يعود أيضاً إلى نظرتهم الفلسفية إلى هذا العالم ، سواء كانت طبيعية ، أو مثالية أو ثنائية(١) ، أو غير ذلك .

ولقد بنى بعض الكتاب الطبيعيين فكرتهم عن المراحل على أنواع الأدوات والعمليات التكنولوجية مثل« البرونز » و « استخدام المعادن » ،

(١) المذهب القائل بأن العالم واقع تحت تأثير مبدأين أحدهما خير والثانى شر .

وقد أطلق عليهم اسم « الماديون » ولو أنهم ليسوا فلاسفة ماديين ، وهم لا يتجاهلون الظواهر العقلية ، أو يحطون من قيمة الفن والعلم ، ولكنهم ينزعون إلى اعتبارها أموراً تحددها العوامل المادية والاقتصادية إلى حد كبير ، وحتى عندما يتحدثون عن الفن فإنهم يميلون إلى تأكيد جوانبه المادية والحسية . وبعض هؤلاء الكتاب ماركسيون ، وبعضهم ليسوا كذلك .

ومن الناحية الأخرى فإن المثاليين أو الروحيين من أنصار مذهب التطور يميلون إلى تقسيم المراحل على أساس النمو العقلي وأساليب التعبير الذهنية والرمزية ، وهذا النوع من التطورية ينزع من حيث الفن إلى تأكيد العناصر العقلية أو الروحية ، ومن ثم فإن هيجل أقام مراحله الثلاث ، الرمزية ، والكلاسيكية ، والرومانسية — على أساس العلاقة بين العقل العالمي وبين أشكال الفن الحسية في الازمنة المتتالية . وهذا التراث الفكري يميل إلى الإقلال من شأن وسائل الفن الحسية وكل الفروق التي تقام بين الفنون أو الأساليب على أساس حسي أو مادي . وعلى هذا فإن كروتشه Croce يحط من قيمة كل محاولة لتصنيف الفنون . ولقد درج علم الأنثروبولوجيا العلمية على تأكيد تراث المذهب الطبيعي أو الوضعي (المعرفة القائمة على دراسة علمية للظواهر الطبيعية) ، مع ظهور بعض الأصوات المعارضة بين الحين والحين كالعالم كروبر ، وهي أصوات تدعو إلى زيادة الاهتمام المباشر بالأفكار والأساليب الفنية كعوامل لها أثرها وكأهداف وقيم . ومن الناحية الأخرى فإن الفلسفة كانت في العادة تحت تأثير الفوطبيعية الثنائية أو المثالية ، وكان أكثر زعمائها من رجال الكتب والمناقشات النظرية ، ومن ثم فإن الكلمات والأفكار دون الأشياء المادية هي التي زودتهم بمادة نظرياتهم .

وهكذا نرى أن نظريات الإنسان عن التاريخ لا تتأثر بخلفيته الفلسفية أو الدينية فحسب ، بل تتأثر أيضاً بالميدان العلمي الذي يعمل فيه ، فالفيلسوف

أو مؤرخ الأفكار ، حتى إذا كان من الطبيعيين أو الوضعيين ، فإنه يغلب عليه أن يتصور المراحل الثقافية على أساس التطور العقلي ، ولهذا اعتبرها الفيلسوف كونت Comte لاهوتية وميتافيزيقية ووضعية أو علمية . أما مؤرخ الدين فإنه يغلب الفكرة القائلة بأن التعاقب بدأ بالاعتقاد البدائي في وجود الأرواح والسحر ومنه إلى تعدد الآلهة المنظم ، ثم جاء التوحيد ، ثم المذهب الطبيعي ، وكل هذه الأشياء تعتبر في نظر مثل هذا المفكر بمثابة السمات الرئيسية والمعالم الأساسية المميزة للمراحل في التاريخ الثقافي . أما عالم الاجتماع أو السياسة فإنه يميل إلى تحديد المراحل على أساس الأنماط والنظم الاجتماعية والسياسية ؛ كما أن مؤرخ الفن يحددها على أساس أساليب الفن المختلفة كالأسلوب « الواقعي » أو « الرومانتيكي » أو « الزخرفي » . وتزداد حدة هذا الاختلاف بفعل تخصص الدارسين في مختلف الميادين والافتقار إلى الربط الفعال بينها .

ولقد كان ف . جوردن تشايلد من علماء الآثار أساساً ، وبوصفه هذا كان يهتم أعظم الاهتمام بعالم الأشياء المادية التي يتكرر ظهورها . وقد اتضح الفرق بين هذه الفكرة عن الثقافة وبين الفكرة الأنثروبولوجية التي « تنتظم كل نواحي السلوك الإنساني التي ليست فعالا لا ارادية — فطرية أو غرائز » ، بما في ذلك اللغة والمنطق ، والدين والفلسفة ، بالإضافة إلى التعبيرات المادية لهذه النواحي غير المادية[1] . ولقد احتفظ في معالجته للموضوع ، كما رأينا ، بالتقسيم الثلاثي الذي قام به العالم مورجان وهو تقسيم المراحل إلى مرحلة الوحشية ، والهمجية ، والحضارة ، ولكنه حاول أن يعيد تعريف كل وفق أدلة ظهرت بعد ذلك . ويقول تشايلد إن الأركيولوجيا قد أثبتت في كل مكان أن استخدام الحجر في صنع الأدوات والأسلحة سبق استخدام المعدن ، وأن استخدام

(1) كتاب Social Evolution ص ٣٠ وما يليها .

النحاس أو البرونز سبق استخدام الحديد [1] . ويؤكد أيضاً أن أقدم المجتمعات فى أنحاء العالم الحديد والقديم كانت تعيش دائماً على صيد الحيوان والأسماك أو على جمع الطعام ، دون أى شىء آخر ، أما الزراعة فإنها بدأت بعد ذلك دائماً ، كما أن الزراع الأميين يسبقون المواطنين المتعلمين على طول الخط ، ومن ثم فإن نظرية تشايلد عن المراحل تنتظم عدة مراحل مكونة ، تعتبر كل منها واحدة لا يختلف فيها مكان عن مكان آخر فى أنحاء العالم . ويضاف إلى ذلك أن هذه المراحل تتطابق : بمعنى أن مرحلة معينة فى مكون واحد تتوافق مع مرحلة معينة فى المكونات الأخرى دائماً أو عادة . وعلى هذا فإن تشايلد يقبل التعاقب الذى قال به مورجان من حيث المبدأ : ويقول « إن مرحلة الوحشية أقدم من مرحلة الهمجية ، ومرحلة الهمجية أقدم من مرحلة الحضارة ».

وهذا تعاقب مركب يشتمل على عدة تعاقبات مكونة ، ولكنه لا ينتظم كل مكونات أية ثقافة واحدة ، وهو لذلك تعاقب مركب جزئى . وكذلك ليس من المحتم أن تكون كل السمات المتصلة بهذه الأقسام الثلاثة ثابتة لا تتغير . ثم يتساءل تشايلد فى كتابه « التطور الاجتماعى » عما إذا كان فى الاستطاعة استنتاج أى تعميم مماثل من ملاحظة التتابعات فيما يختص بنواحى الثقافة الأخرى، مثل أنظمة القرابة . وبعبارة أخرى إلى أى مدى نستطيع أن نؤكد فى صدق أن تعاقباً شاملا من السمات أو المراحل الثقافية ثابت لا يتغير ؟ فالتعاقبات فى صنع الأدوات وإنتاج الطعام تتطابق إلى حد ما ولكنها لا تتطابق تماماً ، غير أن أياً منها لا تتطابق تماماً مع تعاقب القرابة ، إذ ليس هناك تعاقب ثابت بين الانتساب إلى الأم والانتساب إلى الأب أو بين الانتساب إلى الأم وحكم الأم . وينتهى تشايلد إلى أنه ، « ليس هناك أمل كبير فى أن تصل

(1) المصدر السابق ص ٢٩ .

الأركيولوجيا إلى ربط الأنظمة الاجتماعية بمراحل النمو الثقافى التى تحدد على أسس اقتصادية »(١) .

وكثيراً ما يشير علماء الأنثروبولوجيا إلى قصور الحقائق الأركيولوجية عن أن تكون مادة يبنى منها إطار كامل لنظام المراحل العامة . ولكن هل يستطيع هؤلاء أن يفعلوا أحسن من ذلك استناداً إلى ما لميدانهم الخاص من ظاهرات أكثر تنوعاً ؟ إن ميدانهم أكثر اتساعاً لأنه يشمل إلى جانب الأدوات المصنوعة المادية معالم غير مادية كالقرابة واللغة . وهم يتناولون بالبحث زمناً أطول ، يبدأ بثقافات ما قبل التاريخ وينتهى بالثقافات البدائية الحديثة ولكنهم لا يقولون إلا القليل نسبياً عن الحضارات الأسمى ، قديمة أو حديثة . ومن ثم فإن تعاقباتهم لا تزودنا بمخطط واف يمكننا من تحديد مراحل فى الفنون المتحضرة ، والتعاريف التى أطلقها ستيوارد ، كما ورد تلخيصها فى الفقرة السابقة ، تنتقل من مكون إلى آخر ،« فعصر الحديد » يشير إلى مادة صنع الأشياء ، « والزراعة » تشير إلى طريقة الحصول على الطعام ، « والامبراطورية » تشير إلى التنظيم السياسى وهكذا . وهذا شيء يمكن تبريره إذا كان العامل الأساسى المحدد مختلفاً فى العصور المختلفة ، وهو أمر جائز تماماً .

٧ ـ المراحل الاجتماعية والسياسية :

ينزع علماء الأنثروبولوجيا ، شأنهم شأن علماء الاجتماع ، إلى تأكيد أهمية التنظيم الاجتماعى . ومن ثم فإن روبرت . م . آدمز RobertM. Adams يصف قيام الحضارة أساساً فى صورة المقارنة بين المجتمعات المستقلة التى تتركز حياتها حول المعابد وبين الدولة الطبقية العسكرية التى يقطن شعبها المدن (٢) .

---

(١) المصدر السابق ص ١٦٥ .

(٢) ص ١٥٥ من كتاب The Evolution of Man

وفى رأى مورتون هـ. فرايد Morton H. Fried ان التنوع الاجتماعى هو الذى يحدد التطور أساساً ، وأن هناك « انتقالا حتمياً تاريخياً » من مجتمع يتساوى فيه الناس ، إلى مجتمع يتميز فيه البعض بمنزلة معينة ، ومن ذلك الى مجتمع الطبقات ؛ ثم إلى مجتمع الدولة » (١) .

ومن وجهة نظر علم الاجتماع التاريخى وعلم السياسة فإن H.E. Barnes يجمل فيما يلى « المراحل الرئيسية فى التطور السياسى للإنسان » . ويتقدم هذا المجمل على أنه الانتاج المشترك لعلماء الاجتماع من Gumplowicz إلى جدنجز Giddings و ماكلويد MacLeod (٢)

١ – المجتمع القبلى
أساس القرابة
العلاقات الشخصية فى السياسة

٢ – مرحلة الاقطاع الانتقالية
الروابط الشخصية فى التنظيم الاجتماعى
الأساس شبه الاقليمى للسياسة
نشأة الملكية فى الاعتبارات السياسية

٣ – الدولة الاقليمية والمجتمع المدنى
الدول المدن
امبراطوريات العصر القديم التى أسسها زعماء القبائل
الدولة القومية

---

(١) انظر On the Evolution of Social Stratification and the State : Paul (Radin Memorial Volume).

(٢) ص ١٨ MacLeod, The Origin and History of Politics, (New York 1931 Historical Sociology, New York, 1948).

المطلقة

النيابية

الديموقراطية « جمهورية النظام عادة »

٤ – المجتمع السياسى الفعال والاقليمى فى المستقبل :

الاتحادات الفدرالية السياسية ومناطق النفوذ

التمثيل الوظيفى أو المهنى

وهذا المجمل يغفل كل الاغفال ذكر الأدوات والتكنولوجيا المادية ، فهو يقوم على أساس مكون آخر وهو التنظيم الاجتماعى والحكومى : وعلى هذا يظل السؤال قائماً وهو ، إلى آى مدى يمكن ادخال المراحل التكنولوجية وغيرها من المراحل المكونة؛فى هذه المراحل بما يتفق مع الحقائق ؟ وإذا افترضنا دقة هذا المجمل من حيث المراحل الاجتماعية السياسية ، فهل يزودنا بإطار نستطيع أن نضع فيه مراحل مقابلة لها فى تاريخ الفن والدين والنمو الفكرى ؟ وهل هناك أسلوب معين أو عدة أساليب فى التصوير ، والنحت ، والعمارة ، والموسيقى ، والشعر يمكن أن تقابل الإقطاع ، أو الدولة المدينة، أو الامبراطورية التى تقوم على سلطة زعيمها ؟

إن مثل هذه الأسئلة تظل قائمة تتطلب الإجابة ، وسوف نعود إليها فى فصل تال ، ورغم أن بعض المؤرخين يزودنا بتماثلات قليلة معينة ، إلا أنها تفتقر إلى ربط كامل منتظم ، ومن الجائز أنه لا يوجد ربط من هذا النوع ، ومن الجائز أيضاً أننا لا نعرف قدراً كافياً عن الحقائق حتى الآن .

وعلى أية حال فإن ما يمكن قوله عن المجمل الذى وضعه بارنز ، هو أنه يبدأ بما قبل التاريخ ويصا إلى الوقت الحاضر فى تسلسل زمنى ، وبهذا يقدم لنا إطاراً أطول من اى إطار زودنا به علم الأركيولوجيا أو الأنثروبولوجيا

الحديث . وفيما يختص بطوله الزمنى ، فإنه إطار يمكن أن ندخل فيه جماع تاريخ الفنون كلها . وبما أنه يبدأ بالقبيلة المكونة من ذوى القربى فى وقت غير محدد فهو يتسع للقبائل القديمة والحديثة معاً، كما أن المراحل التكنولوجية المتعاقبة من الصيد وجمع الطعام إلى الصناعة الآلية ، ومن الحجر إلى الصلب والقوة النووية ، يمكن أن توضع كلها فى قائمة موازية لهذا المجمل كخطوة نحو إيجاد مدى الصلة بينهما . وكذلك يمكن تلخيص جماع تاريخ كل فن فى عدة مجملات موازية ، لتحقيق الغرض نفسه . وإن تتبع خط البحث هذا ابتداء من نظام اجتماعى سياسى للمراحل إنما يعنى اتباع الطريقة الاستنباطية على نحو التعديل الذى أدخله تشايلد على نظام مورجان .

أما مدى الصلة التى قد يستطيع المرء اظهارها بين مختلف التعاقبات المكونة فإنه لا يثبت أو يدحض حقيقة التطور العامة فى الفن وفروع الثقافة الأخرى ، فإذا كانت الصلة ضعيفة فإن ذلك يعنى ببساطة وجود اختلاف كبير فى اتجاهات عديدة، لا بين الشعوب والأماكن فحسب ، بل بين عديد التطورات المكونة التى تصنع فيما بينها التطور الثقافى فى جملته . ومثل هذه التطورات ، شأنها شأن تطورات الحيوان والنبات ، تتشعب فى طرق كثيرة مختلفة ، لا يوجد بينها إلا رباط ضعيف قوامه ما يكون بينها من التقاءات وصلات سببية . وبعبارة أخرى فإن مختلف فروع الثقافة الإنسانية تتطور مع بعضها بعضاً إلى حد ما ، ويتطور كل منها على حدة إلى حد ما ، وليس من الضرورى أن تصل إلى مراحلها الرئيسية أو طفراتها الثورية فى نفس الوقت . ومثل هذا الكشف لن يثير الدهشة مطلقاً لأنه كان موضع حدس وتخمين فترة طويلة . وليس هناك من يتوقع أن يجد بين تواريخ كل فروع الحضارة تقابلا دقيقاً فى كل النقاط إلا إذا كان من أشد المتطرفين فى مذهب التطور المتوازى (وهم طائفة كادت تنقرض اليوم) ، وليس هناك كذلك من ينتظر أن يكون

الشعر قد غير أسلوبه تغييراً جذرياً كلما ظهر مصدر جديد من مصادر القوة المادية . غير أنه صحيح أيضاً أن الشعر والفنون الأخرى تبدو عليها آثار الثورة الصناعية ،وحتى الماركسيون الذين يؤكدون أكثر من أغلب الناس ما للجانب الاجتماعى من أثر على الفن لا يؤكدون وجود تكامل صارم تام. ومن الوجهة الأخرى فإن وجود صلة جزئية ضعيفة هو أمر له دلالته لأنه يمكننا من أن نرى ونفهم بصورة أكثر اكتمالا تلك العمليات المتفاعلة فى التغير الثقافى .

ولاشك أن المؤرخين وعلماء الاجتماع سوف يزودوننا بمجملات للمراحل أكثر دقة وأبلغ دلالة ، من وجهات نظرهم الخاصة . ذلك أن المجمل الذى وضعه بارنز يعتبر مجملا شديد الايجاز ، ويتطلب ايضاحاً مفصلا لكل مرحلة من حيث المعالم الاجتماعية والسياسية وغيرها من المعالم الأولية والثانوية ، ويحتاج إلى تقسيم أصغر وإشارة إلى أمثلة تاريخية — مثل الشعوب والتواريخ والأماكن التى توضح كل مرحلة . ولقد وضع كتاب كثيرون مثل هذه المجملات غير أن واحداً منها لم يحظ بقبول عام ، ومن أسباب ذلك أن المرء عندما يحاول أن يقسم المجمل إلى أقسام أصغر ويزيده ايضاحاً فإنه كثيراً مايخوض فى قضايا جدلية مثل أسبقية الانتساب إلى الأم . (١)

ترى إلى أى مدى تقابل قائمة الأنماط فى المجمل الذى وضعه بارنز ذلك التعاقب الفعلى للنمو الزمنى ؟ من الجائز بوجه عام أن هناك تقابلا ، غير أن هذا التقابل ينبغى أن يخضع للشرط المألوف وهو أنه لاتزال هناك أمثلة

---

(١) يقول بارنز « ليس هناك دليل على ان انتساب الجماعة الى الام يقترن بثقافة مادية أدنى ، او أن الانتساب الى الاب يقترن بحياة اقتصادية أرقى » .. (المصدر السابق ص ٦٠)

قائمة لأنماط كثيرة سابقة إلى جانب أنماط لاحقة . فإذا أخذنا قطاعاً عرضياً للثقافة المعاصرة فإننا نتبين آنماطاً كثيرة عتيقة لا تزال باقية فى وضوح ، وقد دخل عليها تعديل كثير أو قليل بفضل اتصالها بالأنماط المتقدمة . وهذا يصدق على المكونات التكنولوجية والمكونات الاجتماعية السياسية فى هذه الثقافات البدائية الحديثة ، كما يصدق أيضاً على المكونات الفنية . فإلى أى مدى إذن تبدّ إلى الوقت الحاضر أنماط فنية تمثل الأنظمة الاجتماعية القبلية وغيرها من الأنظمة الأقل تطوراً ؟ وما هى التعديلات التى اعتورتها من حيث الأساوب بفضل المؤثرات الخارجية ؟

الفصل الثالث عشر

الكتابات النظرية الحديثة
عن تاريخ الفن

١ - الاغفال الحديث للمشاكل الفلسفية فى تاريخ الفن
استمرار المقاومة ضد مذهب التطور الثقافى

لم تلق نظرية التطور فى الفنون إلا القليل من اهتمام المؤرخين الغربيين خلال النصف الأول من القرن العشرين ، وذلك القليل الذى قالوه عنها كان أغلبه فى جانب المعارضة . وكانت القضية ، فيما يختص بتاريخ الفن كما فى العلوم الاجتماعية ، لا تزال مهوشة مرتبكة بسبب الاختلاف على مدلول كلمة « التطور » ومعانيه فيما يتعلق بالظواهر الثقافية ، وكثيراً ما كان تفكير المدافعين عنه والمهاجمين له منصرفاً إلى أشياء مختلفة كل الاختلاف دون أن يتبينوا هذه الحقيقة .

وكان البحث الدقيق والاستناد المغالى فيه إلى الوثائق يشكلان أسلوب ذلك العصر ، كما كانت كل صياغة للنظريات موضع الشك . وكان لرد الفعل الذى أحدثه العالم بوس Boas فى علم الأنثروبولوجيا ما يقابله فى تاريخ كل الفنون ونقدها ، بما فى ذلك الموسيقى والأدب ، وفى نزعة مشتركة إلى تجنب القضايا الفلسفية أو رفضها دون اهتمام أو مبالاة . وكان علماء تاريخ الفن ينبهون إلى أن الدراسة السليمة تتطلب التركيز الشديد على فن واحد

وعصر واحد . وما حان منتصف القرن العشرين حتى كانت النظرية القائلة بأن الفن ينمو كجزء من التطور الثقافى قد أغفلت تقريباً، فيما عدا أن بعض الأصوات كانت تنكرها فى ايجاز بين الحين والحين.

٢ ـ « علم الفن » الألمانى وعلاقته بفكرة التبيان التاريخى جوانبه التطورية والمضادة للتطور

فلنعد الآن خمس سنوات إلى الوراء لنلتقط بعض خيوط الفكر الألمانى فى القرن التاسع عشر . إن كل دراسة تاريخية فى الوقت الحاضر للفنون البصرية تدين بالفضل لحركة « علم الفن » فى البلاد الناطقة باللغة الألمانية فى الجزء الأخير من القرن التاسع عشر ومستهل القرن العشرين ، رغم أن هذا الاسم الذى أطلق عليها مترجماً عن الألمانية لم يحظ قط بقبول دولى واسع . ولم توضع لهذا العلم حدود دقيقة، غير أن رجالا من أمثال سمبر ، بوركهارت ، جروس ، فيدلر، ريجل ، دفوراك ، ولفلن ، كثيراً ما يوضعون فى قائمة قادة ذلك العلم وأئمته . وقد امتد نفوذهم إلى المؤرخين الناطقين بالانجليزية ، وإلى المؤرخين الفرنسيين والإيطاليين ، لا عن طريق مؤلفاتهم الخاصة فحسب بل بفضل دروس وكتابات العلماء الشبان الذين تلقوا تدريبهم فى ألمانيا ثم هاجروا إلى الولايات المتحدة وانجلترا حيث قاموا هناك بالتدريس لمن سوف يعهد إليهم فى المستقبل بالتدريس فى الكليات والإشراف على المتاحف .

ولقد قبل بعض هؤلاء القادة الذين سبق ذكرهم نظرية التطور فى الفن ، بينما نبذها البعض الآخر ، ولقد سبق أن رأينا أن إنتاج سمبر وجروس يتفق مباشرة مع التطورية الطبيعية ، وكان هذان العالمان يهتمان اهتماماً كبيراً بالأنثروبولوجيا والفن البدائى ، كما أكد الإثنان تأثير البيئة الاجتماعية والمادية

على الفن ، ووضعا نظريات تتناول أهداف « علم الفن » الجديد وأساليبه وهو العلم الذى عقدا عليه آمالا واسعة .

وانصرف علماء آخرون انصرافاً أكثر إلى الفنون المرئية للحضارات المتقدمة ، وتقبل بعض هؤلاء المنهج التطورى ، وعلى رأسهم ماكس دفوراك الذى كتب مؤلفاً عن العلاقات بين تاريخ الفن وتاريخ الأفكار (١) فأصر على استمرار التطور الفنى الذى اعتبره بوجه خاص بمثابة قدرة متزايدة على تمثيل الطبيعة بصورة دقيقة. ولقد وجه إليه النقد، كما وجه إلى من سبقه من التطوريين ، لأنه بالغ فى تأكيد أهمية القدرة فى مجال الفن على تمثيل الطبيعة . ومن المؤكد أن التطور الفنى لا يشكل كل تاريخ الفن أو تاريخ التصوير ، وربما لا يشكل الجزء الأكبر من هذا التاريخ ! ولكن دفوراك ، بتقديمه الدليل على أن التطور الفنى من طبيعته الاستمرار والتراكم خلال الفترات الطويلة ، أضعف بصورة خطيرة تلك النظرية الشائعة التى تقول بأن كل عصر قائم بذاته ولا قرين له ، بحيث أنه ليس هناك استمرار حقيقى من عصر إلى عصر .

وتقترن هذه النظرية الأخيرة فى مجال الفن باسم ألوا ريجل Alois Riegel ولكنها تتحدر من حركة « التبيان التاريخى » فى فلسفة التاريخ التى كانت سائدة فى القرن التاسع عشر ، وطبقها ريجل وغيره على الفنون المرئية ، وهذه الحركة ، كما لاحظنا فى فصل سابق ، كانت بوجه عام مضادة للتطور ، ومن حيث الفنون فإن فكرة التبيان التاريخى اتجهت نحو الاعتقاد بأن أسلوب

(١) ظهرت الطبعة الاولى من Kunstgeschichte als Geistesgeschichte فى سنة ١٩٢٢ . وفى سنة ١٩٢٤ ظهر كتاب Das Raetsel des Brueder van Eyck ولقد لخصه وقيمه A. Hauser فى كتاب The Philosophy of Art History (لندن سنة ١٩٥٨ ، ص ٢٢٢ . وهو يتحدث فى صفحات ١٢٠ – ١٢٧ – ٢٢٢ من فيدلر وريجل وولفن اما عن مكان حركة «علم الفن» فى تاريخ علم الجمال فيمكن الرجوع الى كتاب Listowel : A Critical History of Modern Aesthetics ص ٢٠١

كل عصر ، وكل عمل فنى معين ، كان فى سماته الرئيسية قائماً بذاته ولا قرين له ، وله قيمته المطلقة . ورغم أن كل الأساليب تهدف إلى تمثيل الطبيعة تمثيلا أميناً ، « فإن لكل أسلوب طريقته الخاصة فى فهم الطبيعة » على حد قول ريجل ، الذى قال أيضاً إنه من العسير أو من المستحيل على فنان فى أحد العصور أن يرى أو يصور بطريقة عصر سابق ، كما أنه من العسير علينا اليوم أن نتفهم أساوب ذلك العصر . فتاريخ الفن هو تاريخ مفاهيم متعاقبة عن الطبيعة ، وطرائق مختلفة لرؤيتها وتمثيلها ، وليس هناك تقدم أو استمرار من عصر إلى عصر .

واتباع هذه الفكرة على طول الخط إنما يعنى استبعاد أى علم حقيقى للفن ، وأية فكرة عن تاريخ الفن تقول بأن للفن طابع الانتشار أو نزعة إلى الانتشار ، بصورة تطورية أو بأية صورة أخرى . ومع ذلك فإن هذه الفكرة لم تتبع إلى هذا الحد من التطرف . ويرى ارنولد هوسر Arnold Hauser أن فكرة التبيان التاريخى ، فى تطبيقها على الفنون إنما تنطوى على تناقض ، فهى « ترجع كل حدث تاريخى إلى أصل فوق طاقة الفرد — أصل مثالى أو إلهى أو بدائى » بينما تقرن بذلك « معالجة مميزة تؤكد أن المنجزات التاريخية ليست فذة فحسب ، بل لا يمكن محاكاتها مطلقاً ، وبذلك ينتهى إلى أن كل منجز تاريخى وبالتالى كل أسلوب فنى ، يجب ألا يقاس إلا بمعاييره الخاصة المعترف بها ». ومن ثم فإن الإرادة الخاصة أو الهدف الخاص لكل فنان بمفرده هو الفكرة الرئيسية فى رأى ريجل عن الفن .

ومن جهة أخرى فإن ولفلن ، الذى كان بالمثل متأثراً بفكرة التبيان التاريخى يميل إلى الإقلال من شأن دور الفنان الفرد ، ويقرر أن قصد الفنان واتجاه أساوبه هما من إنتاج عصره ، ويحددهما ذلك العصر . ووفقاً لنظرية ولفلن فان الأشكال المرئية وأساليب التمثيل ، لها تاريخها الخاص وقوتها على التحكم

فى ميول الفنان الفردية والقومية . وهذا التفسير لنظرية التبيان التاريخى فى مجال الفن هو أقل معارضة للتطورية من حيث أنه يقوم على أساس الأنماط والتعاقبات ، وسوف نرى أن ولفلن ينفصل عن التطورية فى نواح أخرى .

وعندما كان يكتب عن الفن أشياع فكرة التبيان التاريخى فإنهم لم يتمسكوا دواما قط بنظرية التفردية الكاملة ، وهى نظرية يتضح سخفها عند أقل تحليل لها ، بل إن ريجل نفسه أشار إلى التشابه بين رسم صور الأشخاص فى عهد روما الامبراطورية وفى القرن السابع عشر على أنه ضروب من الباروك نسبه إلى قانون أعلى(١) . ذلك أنه لا يوجد عمل فنى ولا أسلوب من الأساليب يمكن أن يكون فذاً بصورة كاملة لأن كلاً منها يتسم بسمات واضحة يشترك فيها مع غيره من نفس النوع ، وهى على الأقل أعمال أو أساليب فنية ، ومنتجات من صنع المهارة الإنسانية ، وكل الأعمال الفنية التى تستخدم فى صنعها وسيلة معينة كالألوان مثلا إنما تشترك على أقل تقدير فى تلك الوسيلة ومستلزماتها ، وإذا كانت ظواهر الفن فذة فى نوعها حقيقة لما كان هناك وصف لأوجه الشبه بين الأعمال الفنية التى تصنع بأسلوب معين . كل هذه الحقائق الواضحة إما يتجاهلها أنصار فكرة التبيان التاريخى ، أو يطرحونها جانباً مستخدمين حجة زائفة سهلة هى أن كل التشابهات هى مجرد تشابهات خارجية سطحية ، بينما « المهايا الكامنة » فذة فريدة . غير أن سخف هذه الفكرة ، إذا أخذت بحرفيتها ، لم يكن عائقاً يحول دون اتساع نفوذها وبقائه ملاذا يهرع إليه أولئك الذين يرغبون فى الهرب من المذهب الطبيعى العامى فى المواضيع الثقافية ، وإذا ما تكرر قول نصف الحقيقة دون تحديد بذكر كلمة « جزئياً » « أو إلى حد ما » ، فإنه ينقلب إلى زيف وكذب ، ولقد رأينا أن السمات الفذة والنوعية فى الفن لها أهميتها لمؤرخ الفن ولمن يهتم بالنواحى الجمالية . وبقدر ما تشبه أحداث الفن الأحداث الأخرى ولها تعاقباتها ،

---

(١) عن هوسر ص ١٩٥ .

كما يحدث فى إنتاج فنان معين أو مدرسة فنية معينة ، ففى الإمكان وضع تعميمات تاريخية سليمة »

ومن الناحية الأخرى، فإن النواحى البناءة فى منهج فكرة التبيان التاريخى كما وضعها ريجل وغيره من علماء «علم الفن» ينبغى أن تلقى القدر الواجب. فنصف الحقيقة الصحيحة فى نظرية التفردية إنما يكمن فى أن الفن يتسم بتنوعات حقيقة ، لا تقل فى واقعيتها عما هناك من أوجه شبه ، وكثيراً ما تكون أطرف وأدعى إلى الاهتمام . ذلك أن هذه التنوعات تساعد على تمييز التطور الفنى من التطور العضوى ، الذى توجد فيه أيضاً سمات مميزة واضحة وإن لم تكن عادة موضع اهتمام العلم . ولقد سبق أن بالغ التطوريون وغيرهم فى وصف التشابهات فى مجال الفن ، وبذلك شوهوا الصورة ، وكان لمؤرخي الفن فى التسعينات ، شأنهم شأن فرانز بوس وتلاميذه فى علم الأنثروبولوجيا بعد ذلك بجيل واحد —، كان لهؤلاء جميعاً عذرهم فى الدعوة إلى دراسات استيعابية تجريبية فى فنون معينة وفى ثقافات وعصور معينة .

وكان «علم الفن» بوصفه علماً للمستقبل ثورة جزئية على علم الجمال والفلسفة كما تطورا فى ألمانيا . وكان هذان العلمان قد اهتما اهتماماً كبيراً بمسائل القيمة ، فعلم الجمال الكانتى (نسبة إلى الفيلسوف كانت) ، اهتم بوضع معايير ومستويات تستند إلى العقل للجمال والفن الجيد متصلة بمبادىء العدالة الأخلاقية ، واهتمت الميتافيزيقا الهيجلية بالنمو التاريخى على أساس أنه تقدم روحى توجهه السماء . أما العلماء من أصحاب العقلية العلمية ، فلقد لمسوا الحاجة إلى طرح مثل هذه الاعتبارات التقييمية جانباً إلى حد ما ، لكى يحاولوا دراسة الفنون دراسة وصفية متخصصة .

وهنا يثور سؤال من الذى بدأ «علم الفن» ؟ والإجابة على هذا السؤال تتوقف بعض الشىء على وجهة نظر المرء القومية ، وعلى وجهة نظره

الأيديولوجية . فالطبيعيون والوضعيون ، وخاصة فى فرنسا وانجلترا يميلون إلى إرجاع الفضل إلى العالم تين Taine ، وإلى الاتفاق مع لورد لستوول Listowel على أنه كان ، فى مجال الفنون ، « أحد مؤسسى الأسلوب التجريبي التاريخي المقارن ، الذى يلائم العلوم الطبيعية ، على النقيض من الأسلوب الاستنباطي الذى كان يتبعه الميتافيزيقيون فى القرن التاسع عشر »(١) لما أن كونت ، وسبنسر ، وسمبر كان لهم يد فى وضع هذا العلم بالاشتراك مع غيرهم من قدامى الطبيعيين المتخصصين فى النقد وعلم الجمال ، أما الماركسيون فإنهم يرجعون نشأة هذا العلم إلى ماركس وانجلز ، كما أن بعض الكتاب ينسبون الفضل إلى كونراد فيدلر Konrad Fiedler (١٨٤١–١٩٠٥). وإلى ألوا ريجل (١٨٥٨ – ١٩٠٥) ولهذا فإن ليونللو فنتورى ، وهو مؤرخ إيطالى للفن من أتباع هيجل ، كتب يقول « إن فيدلر نبذ التأملات حول ماهو جميل لكى ينشغل بالفن دون غيره وعلى هذا النحو يعتبر مؤسس علم الفن ، بوصفه متميزاً عن علم الجمال (٢) » . وكذلك اعترض فيدلر على مناقشة « الفن » بوجه عام ، على أساس أن الفنون المحددة وحدها هى الحقائق الجمالية . وثمة نقطة جدلية فى « علم الفن » ، وهى إلى أى حد ترمز مجردات مثل « روح العصر » إلى أية حقيقة محددة . ولقد كان من خصائص تفكير التاريخيين استخدام مثل هذه التعميمات الميتافيزيقية من ناحية . بينما يصرون من الناحية الأخرى على أن المحاولات العلمية للتعميم فيما يختص بالتاريخ هى محاولات غير سليمة ولا أساس لها .

وعلى أية حال فإن محاولة فصل علم الفن عن علم الجمال والفلسفة ، كانت محاولة فاترة تعوزها الحماسة ، وحتى أولئك الذين نذروا أنفسهم

(١) ص ١٠٩ من كتاب A Critical History of Modern Aesthetics

(٢) ص ٢٧٨ و ٢٨٥ من History of Art Criticism.

اما الكتاب الرئيسى للعالم Fiedler وهو Schriften über Kunst فقد صدر فى ١٩١٣ – ١٩١٤ .

« للرؤية المجردة » فإنهم حاولوا ذلك بنظرة لم تتجرد كثيراً من الميتافيزيقا . ذلك أن هذا الفصل كان مستحيلا فى الجو العقلى المشبع بالمثالية الذى ساد ألمانيا فيما قبل الحرب ، ومن ثم فإن هؤلاء العلماء لم يحاولوه بصورة حدية ، كما لم يحاوله الطبيعيون مثل سمبر وألن ، إذ من المستحيل أن نتجنب فى العلم كل فروض فلسفية مسبقة. والسؤال الرئيسى ، من وجهة نظر برجماتية هو : ما هى المعارف البديهة الأكيدة والاكتشافات الجديدة الأكيدة التى يؤدى إليها التكيف الفلسفى للمرء ؟ ان ابتعاد « علم الفن » ابتعاداً جزئياً عن الفلسفة الأكاديمية حرر العلماء وهيأهم لمزيد من الملاحظة المباشرة والتعميم المحدود فى مجال خاص ، ولقد أفاد المثاليون والطبيعيون من ذلك الابتعاد فى جمع مادة مذهلة من المعلومات عن الفنون ، غير أن الاتصالات بعلم الجمال والفلسفة ظلت قائمة بصورة فعالة حتى جاء هتلر ونشبت الحرب العالمية الثانية فتحطمت الدراسة الإنسانية . يقول فنتورى: « كان لابد من بناء جسر بين علم الجمال وبين تدوين الحقيقة الفنية تدويناً يقوم على الملاحظة والاختبار ، ولقد سمى ذلك الجسر علم الفن »(١) .(وكان هذا العلم جسراً للذهاب والاياب ، ذلك أن المثاليين أنفسهم أقروا ضرورة الخروج من أبراجهم لكشف بعض الظواهر التى عبرت فيها الروح العالمية عن نفسها ، وخاصة فى مجال الفن ، حيث كان المظهر الجمالى هو « الحقيقة » الرئيسية التى ينبغى تفسيرها . فإن فلسفة المرء زودته بالمعالم والأدوات اللازمة لهذا الكشف ، غير أن الرحالة عادوا من رحلتهم محملين بمواد جديدة ساعدتهم على تحوير علم الجمال والفلسفة نفسيهما .

وفى سنة ١٩٠٦ بدأ ماكس دسوار Max Dessoir تحرير « جريدة علم الجمال وعلم الفن العام » كان عنوانها المزدوج معبراً عن الرغبة فى توحيد

---

(١) المصدر السابق ص ٢٧٢ .

علم الجمال الفلسفى والنشاطات النظرية الأعم لعلم الفن . وبعد ذلك حل اصطلاح واحد قصير هو «علم الجمال» مكان الاصطلاح المزدوج ليكون اسماً للموضوع الموحد ، الذى أصبح الآن تجريبياً إلى حد كبير ، فى طريقته دون أن يتجاهل المشاكل الفلسفية والسيكولوجية التقليدية .

وترتب على الحاجة إلى تجنب الفروض التقيمية فى البحث التاريخى الجديد أو الإقلال منها إلى الحد الأدنى ، أنها أبعدت الباحثين عن التطورية الطبيعية والتطورية المثالية . ولقد رأينا أن التطورية الطبيعية كان لها فى القرن التاسع عشر فروضها التقيمية الخاصة ، وكانت بطيئة فى التخلى عن نظرة التفاؤل التى ورثتها عن كوندورسيه وسبنسر ، والتى تمثلت فى الاعتقاد بأن التطور كان بالضرورة تقدمياً . وكانت بطيئة فى التخلى عن الشعور بالتفوق الأوربى فى منتصف العصر الكتورى من حيث الفن والثقافة ، وفى تبين أن التمثيل الواقعى الدقيق لم يكن القيمة الوحيدة ، حتى فى «الفنون التمثيلية» ، وأن ما يسمى «الفن البدائى» قد يستحق التفوق من بعض الوجوه .

ومن ثم فإن العالم ألوا ريجل ، عندما طالب بأن كل أسلوب وكل عصر ينبغى أن يتناوله البحث على أساس أنه أسلوب او عصر قائم بذاته ، لا على أساس أنه مجرد تدهور أو مجرد خطوة نحو الكمال الذى بلغته أثينا أو فلورنسا ، أقول أن مطالبته هذه تضمنت ثورة على مدرستى الفكر التطورى . ويقول ريجل أن كل عصر وكل أسلوب كان يعبر عن «طريقته الخاصة فى الرؤية والتفهم» ، وهى طريقة ينبغى على المؤرخ أن يحول فهمها فى شىء من العطف. وفى Stilfragen (١٨٩٣) ، اعترض ريجل على ما كان شائعاً من حط لقدر ما يسمى «الفنون الصغرى» القاصرة على الزخرفة وذلك بالمقارنة «بالفنون الكبرى» التى شملت الإنسان وتصرفاته . ولقد طبق هذا المنهج فى تتبع تاريخ الزخرفة القديمة وفى تحليل أسلوب من أساليب الفن الرومانى فى عهده الأخير

والذى طالما وصم بأنه باروك (١) . ولم يحاول ريجل ولا أتباعه أن يستعبدوا بصورة منتظمة كل أحكام القيمة من كتابة تاريخ الفن ، فذلك يكاد فى المقام الأول أن يكون مستحيلا ، لأن مجرد اختيار المؤرخ لأعمال فنية معينة بجعلها موضوع كتابته ، إنما يعنى أن تلك الأعمال تستحق العناية والاهتمام بطريقة ما . ويضاف إلى ذلك أن ريجل أسهم اسهاماً بناءاً فى نظرية القيمة بأن أظهر أن عصراً وأسلوباً واضح تدهــور هما ، كثيراً ما يكون لكل منهما قيمته الجمالية الخاصة ، فضلا عن أنهما يؤديان إلى أسلوب جديد أعظم وأكثر تقدماً .

ومن ثم فإن الدافع إلى التقييم وهو دافع لا يكاد يقاوم ، تغلب على الرغبة فى وضع علم وصفى للفن ، كما أن الهدف من التخصص فى سمات الفن — البصرية ، والشكلية والأسلوبية ، وهو هدف مثمر أدى إلى تهذيب النظرة الجمالية وتوسيع أفقها ، قد بولغ فيه بعد ذلك حتى أصبح عقيدة لا تزال سائدة ، تؤمن بأن القيم النظرية الخالصة المجردة هى وحدها التى تستحق أن يتناولها الفن المنظور وأن مادة الموضوع التى يمثلها الفن ليس لها أهمية فى هذا المجال . وأن المرء ، حتى عندما يشاهد عملا فنياً واقعياً ، يجب عليه أن يتجاهل مادة الموضوع بقدر ما يستطيع .

وتحولت الحركة التى تزعمها ريجل ، عن تطورية القرن التاسع عشر لا من حيث قيمة الأساليب الماضية فحسب ، بل فى الاقلال من التركيز على تعاقبها التكوينى أيضاً . ذلك أن أكبر اهتمام لدى أنصــار مذهب التطور فى القرن التاسع عشر ، فيما يختص بأى أسلوب أو أية ثقافة ، كان منصرفاً إلى كيفية اتفاق هذا الأسلوب أو هذه الثقافة مع العملية التطورية كلها ، من حيث ما لهذه أو ذاك من قيمة ذاتية . فكانوا يتغاضون عن المعالم الخاصة

(١) Die spätromische Kunstindustrie nach den Funden in Oesterreich-Ungarn (1901).

المميزة ويهتمون بالمعالم التي توضح التعاقبات الأكبر ،وضاع بذلك ما للعصر الواحد من طابع خاص وصفة غالبة ، كما طغت اتجاهات طويلة المدى على ظواهر لم تدم طويلا ولكنها هامة بارزة ، وبولغ فى اعتبار أعمال فنية معينة مجرد أعمال مهدت لعمل فنى لا حق لها. ومن الجائز أن المنهج الجديد لم يكن أكثر صدقاً ، غير أنه كان منهجاً لازماً لتصحيح الوضع ، لأن الوقت حان إذ ذاك لنسيان التعاقبات التكوينية الكبيرة فترة من الزمن ، والنظر بإمعان إلى منتجات مكان وزمان معينين على أنها منتجات قائمة بذاتها ، كما يشاهدها المرء فى أحد أروقة المتاحف— تعبيرات مرملية مختلفة ، ويجد فيها تعبيرات مختلفة من عمل العقل الإنسانى. وقد كتبت الكتب عن « الفن الذى لا يحده زمن » وعن الفن الذى « لا ينتمى إلى عصر »، فى محاولة لكبح جماح طلاب الفن عن المبالغة فى أهمية التواريخ والمؤثرات ،ودفعهم إلى النظر بعناية أكثر إلى كل عمل فنى كما هو اليوم.

٣ ـ « النقد الجديد » فى الأدب

الوجود المستقل للفن

كانت الحركة التي سميت « النقد الجديد » فى الأدب ، إحدى الحركات الكثيرة المماثلة فى الدراسة المتصلة بالفنون خلال عدة عشرات من السنين بعد الحرب العالمية الأولى . وهى حركة توصف فى بعض الأحيان بأنها النصية Contextualism بوصفها نظرية أدبيـــة . ولقد اعترضت هذه الحركة على التمادى فى استخدام المناهج التطورية ، والتاريخية وغيرها من المناهج التكوينية كأساليب فى معالجة الأدب ، ودعت إلى اهتمام أكثر بكل شاعر على حدة باعتباره كلا مستقلا . وفى العشرينات من القرن العشرين كانت مدرستا النقد المسميتان المدرسة الاجتماعية ومدرسة التحليل النفسانى قد استبدت بهما الرغبة فى إظهار اثر العوامل الاجتماعية والشخصية على الفنان وعمله إلى حد دفعهما فى بعض الأحيان إلى اهمال الصفات الكامنة فى العمل نفسه ، أو ارغمهما

على اعتناق نظارية مسبقة تتناول الباعث عليه وتكوينه . وكانت هذه الحركة مرحلة رد فعل مضاد للتاريخية ، وانطوت على تصحيح مفيد لوضع قائم ، على أساس أنها دعت إلى قراءة كل مؤلف على حدة فى دقة وإمعان وتقدير للناحية الجمالية . وقد أدت إلى الكثير من الدراسة الاستيعابية للكلمات وأنماط الأفكار ، وأصوات الألفاظ ، وأنواع المجاز التى يستخدمها مختلف الشعراء .وفى بعض الأحيان كانت هذه الدراسة تنطوى على تطرف فى الدقة والتظاهر بالمعرفة ، غير أنها أسهمت فى نمو علم التحليل الشكلى والأسلوبى . ومع ذلك فقد بولغ فى « النصية » على يد أولئك الذين نبذوا كل محاولات تهدف إلى ربط العمل الفنى بالعوامل الخارجية الاجتماعية أو التى تتناول حياة الفنان نفسه ، ولم يلحظ هؤلاء جميعاً أن هذه المناهج المختلفة إنما هى مناهج إضافية مكملة ، وليست وحيدة أو متعارضة ، ويمكن الجمع بينها فى العملية الكلية التى تستهدف الفهم والتذوق –(١) ولقد وصف ولتر ستن Walter Sutton هذه « النصية » فى شكلها الأكثر تطرفاً بأنها « فكرة شائعة تقول بأن القصيدة الشعرية هى كلٌ مقدس أنتجه الخيال الجامح الخلاق ، وبأن الفن مماكة من الخبرة قائمة بذاتها ، ورمز متكامل ، وأداة للمعرفة البحتة التى تفهم بطريقة غامضة » (٢) . والشعر إنما يهبط على الشاعر فى حالة تأمل مستغرق ، ولا يرتبط بالعالم الخارجى ارتباطاً سببياً . ويبين وولتر ستن العلاقة بين النصية « النقد الجديد » وبين النظرية الرومانتيكية العضوية التى وضعها كولوريدج Coleridge ، ومذهب التصوف Mysticism الذى وضعه ييتس Yeats ، ومثالية كروتشه ، وغير ذلك من الاتجاهات

---

(١) هذه النظرية التعددية شرحها جيدا R.P. Blackmur فى كتابه Language as Gesture وفى كتاب A Critic's Job Work (نيويورك ١٩٣٥)

(٢) Contextualist Theory and Criticism as a Social Art الفصل ١٩ من مجلة Journal of Aesthetics and Art Criticism ص، ٢١٧ – ٢٢٥ (ربيع ١٩٦١)

المعارضة – للطبيعية . وفى الإمكان ربط هذه الحركة من هذه الناحية أيضاً بفكرة التبيان التاريخى الذى ظهرت فى القرن التاسع عشر .

وليس من اليسير فى عصر يتسم بعقلية تاريخية الافراط فى تجنب كل المناهج التكوينية ، ومن المؤكد أن مؤرخ الفن لا يستطيع ذلك . ومع أن مكان أى عمل فنى أو أى أسلوب فى تعاقبه القريب المحدود هو شيء قلما يكون موضع تجاهل كامل ، إلا أن مكان ذلك العمل أو الأسلوب فى التعاقبات الأوسع للتطور كان حتى وقتنا الحاضر موضع تجاهل إلى حد كبير .

وهناك جانب آخر للثورة على التطورية ، وللتمشى مع الاتجاهات الأخيرة فى علم الأنثروبولوجيا . فالتطوريون كانوا قد تغالوا فى تأكيد أوجه الشبه بين كل الثقافات وأساليبها الفنية على مستوى معين ، ومع أن ل . ﻫ . مورجان كان واضحاً فيما قاله عن الفروق القائمة بين المراحل المتعاقبة كمرحلة العصر الحجرى الجديد أو مرحلة الحضارة الأولى ، فإنه أعطى انطباعاً بأن الثقافات كلها واحدة . أما من حيث أساليب الفن المتحضر فإن المؤرخين كانوا متأثرين تأثراً كبيراً بما هنالك من تشابهات كتلك التى وجدت بين فن المايا وبين الفن المصرى ، وكان الاتجاه الأساسى فى تفكيرهم أن كل أسلوب هو مرحلة انتقال بين أسلوب سابق وأسلوب لاحق . أما الآن فإن مؤرخى الفن ، ومن بعدهم علماء الأنثروبولوجيا ، أصبحوا يدعون إلى مزيد من الاهتمام بالفروق .

كذلك كانت التطورية قد أكدت ما هناك من صلة وثيقة بين الفن وفروع الثقافة الأخرى ، بما فى ذلك العلم ، وبين كل فن والفنون الأخرى . وكانت تلك النزعة ميراثاً من الفكرة الرومانتيكية القائلة « بوحدة الفن » و « وحدة الروح » ، ودعمتها دراسات الثقافة البدائية التى لم يكن قد وضح فيها بعد ، ما هنالك من فروق بين الفنون وفروع الثقافة الأخرى ، أو التى لم تمارس

فيها تلك الفنون وفروع الثقافة الأخرى ، كل على حدة . وشارك فى هذه النزعة الطبيعيون وبعض المثاليين ، وإن كان ذلك على أسس مختلفة ، لأن كليهما حاول التدليل على أن النمو الثقافى عملية كلية شاملة . ومن وجهة أخرى ، فإن فكرة التبيان التاريخى استهوت بعض المثاليين وبعض الثنائيين من ناحية أنها كانت تفصل بين العلم (وخاصة العلوم الطبيعية) وبين العالم الروحى ، عالم الفن والتاريخ والدين . ولقد أكد بنديتو كروتشه استقلال الفن والتاريخ عن العلم ، بينما هاجم فى الوقت عينه أولئك الذين يحاولون التفريق بين بعض الفنون والبعض الآخر على أساس أداة التعبير الفنى ، أو الأساليب ، أو الشكل الحسى . وأصر على أن الفن واحد وإن كان مستقلا عن العلم الطبيعى. وكذلك دعى فيدلر Fiedler إلى الاعتراف باستقلال الفن عن العلم والحياة العملية .

وثمة أفكار مختلفة راودت أذهان أولئك الذين دعوا إلى استقلال الفن ، فبعضهم كان يعنى « الفن للفن » ، أى حق الفن فى أن يحكم عليه على أساس ما فيه من قيم متميزة ، وليس على أسس أخلاقية وغيرها من الأسس الخارجية. والبعض الآخر كان يعنى أن الفن ينبغى ألا تسيطر عليه عوامل سياسية أو غيرها من العوامل الخارجية . أما من حيث مشكلة العوامل التى تحدد الأحداث الفنية ، فإن التأكيد على استقلال الفن كان يعنى أنه ليس مجرد نتيجة لقوى خارجية ، طبيعية أو اجتماعية اقتصادية ، بل إن نموه من النوع الذى تحدده عوامل كامنة فيه ، فإذا كانت بعض الأنماط والتكررات قد ظهرت فى تاريخه ، فإن ذلك قد يرجع إلى شىء فى طابعه الداخلى الخاص وفى قوانينه الخاصة . ولم يكن مفهوم استقلال الفن مجافياً بصورة كبيرة للمثالية ، وهى التى أقرت فترة طويلة تحرر الفن ، فى جوانبه الروحية ، من قوانين الضرورة المادية . وبالنسبة للفيلسوف المثالى فإن استقلال الفن لم يكن يعنى تحرراً كاملا من المسئولية الأخلاقية أو من العلاقة السببية القائمة بينه وبين

النشاطات العقلية الأخرى ، لأن كل هذه النشاطات يمكن ارجاعها أساساً إلى العقل الكونى نفسه أو الإرادة الكونية نفسها ، وكذلك لم يكن معناه أن نواحى الفن المادية والتقنية لا تخضع للقوانين ، والحاجات والوظائف المادية ، لأن تلك النواحى لا يزال فى الإمكان تفسيرها تفسيراً مادياً ، على أن نتذكر دائماً أن مثل هذه النواحى هى مجرد جوانب سطحية وخارجية. ومن ثم فإن مؤرخ الفن الخاضع لتأثير المثالية ، والمتتبع « لأساسيات الفن الكامنة » ، كثيراً ما كان يضطر إلى البحث عن تلك الأساسيات فى « شكل مجرد » ؛ حيث يكون الجمال خالصاً ، وليس مجرد جمال مرتبط بشىء آخر. ولقد أكد ريجل قيمة الزخرفة العربية المجردة، كما أن فوسيلون Focillon فى عصر لاحق ، رأى أن هناك منطقاً داخلياً فى المزج الرياضى بين الزخرفة المتشابكة الكلتية والزخرفة القوطية على واجهات المبانى . ومع أن مثل هذا الشكل كان بالضرورة يجسم فى مواد منظورة، بل إنه فى أغلب الأحيان كان يدخل ضمن إطار من التمثيل الطبيعى الذى يسير وفق أسلوب معين (كما فى المنمنمات الكارولنجية) أو يستخدم استخداماً مادياً (كما فى الكاتدرائيات) ، غير أن الزخرفة ، كالموسيقى ، يمكن أن تحرر نفسها إلى حد كبير من هذه الصلات الطارئة وتقترب من نقاء الفكرة كما أشار أفلاطون فى Philebus .

وفى الحق آن علم الجمال الطبيعى استطاع أن يرد على ذلك بأن كل أمثال هذه الأشكال« المجردة » نسبياً ، وغير الوظيفية أو غير التمثيلية نسبياً ، هى بالمثل منتجات عقول مادية وليست أكثر تحرراً من أى نوع آخر من الفن من مستلزمات التجسيم المحسوس . غير أن الطبيعيين ، فى واقع الأمر ، انصرف تفكيرهم إلى هذه الاتجاهات فى القرن التاسع عشر . وإذا استثنينا المدرسة الماركسية ، فإن علم الجمال الطبيعى كان ضعيفاً بوجه عام ، فتقلص أمام عظمة كانت وهيجل ، أما الجماليون الماركسيون فإنهم فى أغلب الأحوال

كانوا ينظرون إلى الشكل المجرد والحلية الزخرفية فى شىء من التعالى على أنهما مجرد شكلية Formalism ، وتعبير ضعيف يمثل مذهب اللذة الاقطاعى أو الرأسمالى المتداعى ، ومن ثم فإنهم ناقشوا تلك الشكلية فى الأغلب بطريقة سلبية ، إذا حدث أن ناقشوها على الاطلاق ، وكالوا الاطراء بدلا من ذلك لأنواع الفنون التى تعالج بطريقة أكثر واقعية مصالح العامل الاقتصادية الاجتماعية . وفى القرن التاسع عشر كان المدخل القائم على المذهب الطبيعى إلى تاريخ الفن أكثر توجيهاً ، عن طريق الأنثروبولوجيا ، إلى دراسة الفنون البدائية والحرف النافعة كجزء من العملية التطورية كلها. وهكذا تركت الدراسة التفصيلية للشكل المجرد والتصميم ، والأسلوب فى الفنون المنظورة المتحضرة ، وفى الموسيقى المتحضرة فى أيدى العلماء الذين تدربوا فى مدرسة المثالية الألمانية . وحتى إذا تظاهر هؤلاء بتجنب المسائل الفلسفية ، وبالإشارة إلى نواحى الفن الحسية والمادية والعملية فإن عقيدتهم الفلسفية كان يمكن عادة قراءتها بين السطور .

٤ ـ التحليل الأسلوبى والتكرر المنتظم
مقارنة ولفلن بين الكلاسيكى والباروك
طابعها المضاد للتطورية

تناولت أعمال هنريخ ولفلن Heinrich Wolffin مجالات التصوير والنحت والعمارة ، كما تناولت الفنون الزخرفية ولكن فى تركيز أكثر على جوانبها الشكلية فى صورتها المجردة . ولقد اختلف التاريخ والنقد الفنى الجديد عن التاريخ الفنى الأقدم عهداً فى أنه لم يهتم كثيراً ـ بالمواضيع الممثلة فى قطعة من الفن أو بالمشاعر المعنوية التى تنقلها قطعة الفن فى الناظر إليها . وفى العمارة والفنون النافعة ، أكد الجوانب المنظورة والشكلية أكثر من تأكيده للجوانب الإنشائية والوظيفية والاجتماعية . ولم تكن الجوانب التمثيلية والوظيفية موضع

تجاهل كامل من جانبه ، فكثيراً ما يشير إليها ولفلن ، غير أنه يشير إليها أساساً كأمثلة نوعاً ما لسمة أسلوبية مجردة .

ومثل هذا التأكيد على نواحى الفن الحسية والشكلية يمكن أن يتفق تماماً مع التطورية ، إذ يمكن القول بأن الشكل والأسلوب يتطوران جنباً إلى جنب مع تطور الفعالية الوظيفية ، والتعبير العاطفى ، والقدرة على تمثيل الطبيعة تمثيلا دقيقاً . غير أن ولفلن ومعاصريه اتجهوا فى هذا الشأن اتجاها مضاداً للتطورية .

ولم يوجه طلاب تاريخ الفن الغربيون اهتماماً إلى ناحية من نواحى نظرية الفن الألمانى أكثر مما وجهوه إلى الأزواج الخمسة من المفاهيم المتناقضة التى استخدمها ولفلن فى المقارنة بين الفن الكلاسيكى الذى ساد أوروبا فى القرن السادس عشر وبين فن « الباروك » الذى كان سائداً فى القرن السابع عشر . ولم يكن القصد من هذه الأزواج الخمسة مجرد المقارنة ، بل قصد منها أن تبين خمسة أنواع من التطور التاريخى من أسلوب إلى أسلوب آخر . وقد ترجمت على الوجه التالى : (١) من « استعمال الخطوط إلى التصوير » (٢) من « المسطح إلى المجوف » (٣) من « الشكل المغلق إلى الشكل المفتوح » (٤) من « التعدد إلى الوحدة » (٥) من « الوضوح المطلق إلى الوضوح النسبى » . وعلى العكس من الفلسفة الألمانية فإن معالجة ولفلن كانت تبدو تجريبية بصورة تجديدية ، وحافزة على المزيد من الملاحظة . ومع أن مفاهيمه انحصرت فى الفنون المنظورة الثابتة ، إلا أنها سرعان ما أوحت إلى العلماء فى مجالات أخرى بمقارنات وتطورات مماثلة فى الموسيقى ، والأدب والمسرح وغيرها من المجالات . وأدت إلى مفهوم يزداد اتساعاً عن فن « الباروك » بحيث يشمل كل ثقافة القرن السابع عشر وروح ذلك العصر . ولقد اعترض غيره من العلماء بأن فن القرن السادس عشر ليس كله من نوع

« الباروك » على حد قول ولفلن . والواقع أن التعريف السليم لهذا المصطلح وغيره من المصطلحات الأسلوبية لايزال موضع الجدل .

ولقد كانت مفاهيم ولفلن قابلة للتطبيق على نطاق واسع لأن السمات التي أشارت إليها كانت عامة ومستمدة من الملاحظة . وكان من السهل تمييزها في مجال واسع من الفن المتطور بصرف النظر عن الموضوع أو الفائدة . كذلك لم تكن مجردات بحتة ، بل كانت طرقاً لمعالجة مادة موضوعية ملموسة في الفن . فصورة تمثل « العشاء الأخير » • أصبحت ترتيباً معيناً للأشخاص في المكان وتوزيع الضوء عليهم . ولم يكن ذلك حسياً بحتاً لأن عمق الصورة وقوتها يتوقفان على خيال المشاهد . ولقد أشير أيضاً إلى الأداء والسلوك المسرحي — والتعبيرات العاطفية ، ولكن في تركيز ثابت على نواحيها الشكلية. وحدث الشيء نفسه في فن البناء ، فذكرت الجوانب الإنشائية والوظيفية ، لكنها ذكرت أساساً على أنها تبين إحدى الخصائص المنظورة أو غيرها ، مثل الوضوح الشديد ، أو الروعة .

وهذا التضييق المتعمد لبؤرة الرؤية من جانب علماء الفن ، وهذا التجاهل للكثير مما كان النقاد والجمهور يعتبرونه من قبل على أعظم جانب من الأهمية ، كل أولئك كان مرتبطاً بالثورة المعاصرة على « مادة الموضوع » وما « يتصل بها من قيم أدبية » في الفنون المنظورة نفسها . وكان الانطباعيون ومن جاء بعدهم يتعمدون من حيث الشكل اختيار أشياء غير مشوقة كأدوات للشكل ، أو يشوهون أشياء مشوقة في العادة كوجه الإنسان أو جسمه ، فيحولونها إلى تصميمات شبه مجردة . وكانت الخطوة التالية هي التصوير المجرد البحت .

وفي غضون ذلك ترتب على ضيق رؤية المؤرخ ضياع شيء واكتساب شيء آخر ، وكما هي العادة حدث أن المنهج التخصصي أجاز رؤية دقيقة مركزة ، كتلك التي تميز بها برنارد برنسون Bernard Berenson لكشف دقائق

الأسلوب الفردى ، وما يصحب ذلك من إظهار الفروق الدقيقة بين الحقيقى والزائف ، وبين عمل الأستاذ وعمل مساعديه أو السائرين على نهجه فى سوق الفن الأصيل الذى كان ينمو ويتسع . وفى الوقت عينه فإن مشكلة التعاقب الأكبر ، ومكان كل أسلوب فى تاريخ الفن والثقافة ككل ، هذه المشكلة أصبحت موضع الاهمال فى أغلب الأحيان .

ولم يكن ولفلن نفسه رجلا دقيق الرؤية ، ففى مقدمة كتابه المسمى « المبادىء » Principles اهتم بالمسائل التى كثيراً ما طرقتها الأساليب الفردية والقومية ، ثم انتقل إلى الموضوع الأكبر ، موضوع الأساليب المرحلية فى أوروبا عامة . ولكن رغم الحاجة إلى تركيزه على دراسة جوانب الأسلوب المنظورة ، فإن ذلك التركيز آشاع بين علماء الفن فكرة ضيقة بعض الشىء عن الأسلوب نفسه جعلتهم يعتبرونه شيئا لا يشمل إلا القليل من العناصر التى يتألف منها الفن . ولطالما اعتبر الأسلوب فى نظر الأخصائى شيئا يختلف عن التمثيل ، والتعبير ، والتقنية ، والفائدة أو الوظيفة ، شيئا يمكن وصفه بألفاظ مجردة بحتة مفعمة بالحيوية ، أكثر من أن يكون طريقة مميزة لاختيار كل المكونات وتنظيمها . وبالمثل ضاق مجال كتابة تاريخ الفن .

ولقد اهتم ولفلن بالتعاقبات الكبرى لتاريخ الفن رغم أنه تجنب معالجتها تفصيلا . ففى خاتمة كتابه « المبادىء » ذكر أن التغير من الكلاسيكية إلى « الباروك » فى الفنون المنظورة لم يكن شيئا خاصا بأوروبا فى القرنين السادس عشر والسابع عشر فقط ، ولكنه حدث قبل ذلك عدة مرات وكان واضحاً فى التغير الذى اعتور العمارة والنحت من القوطى المتقدم إلى القوطى الأحدث عهداً ، وكان الأول تخطيطيا وكلاسيكياً بالمعنى الذى قصده ولفلن بينما كان الثانى تصويرياً ومن طراز « الباروك » . واقتبس فى هذا الصدد رأى بوركهارت ودهيو بأن « المفروض أن هناك تكراراً منتظماً فى تاريخ العمارة ، وأن كل

أسلوب غربي مر بعصر «الباروك» كما مر بالعصر الكلاسيكى» . ومن حيث الفنون التمثيلية قال ولفلن إن أحـــداً لا يجادل فى « أن تطورات مماثلة معينة من التخطيط إلى التصوير حدثت أكثر من مرة فى الغرب » . ويضاف إلى ذلك أن هذا التعاقب يكون عكسياً فى بعض الأحيان . ومثل ذلك أنه حوالى سنة ١٨٠٠ ظهرت نظرة «تخطيطية» جديدة تعارض الطريقة « التصويرية » التى كانت سائدة فى القرن الثامن عشر ، وامتدحها ديديرو ، ف . شليجا Schlegel فيما كتبا من نقد . ولقد قال ولفلن إنه فى مثل هذا التجديد لطريقة قديمة يبدو فى أكثر الأحيان أن الفن قد تمكن من « البدء مرة ثانية من نقطة البداية » . غير أن نظرة أكثر إمعاناً تدل على أن الفن لا يعود تماماً إلى النقطة التى وقف عندها من قبل ، بل إن هناك تنوعاً ومزجاً بصفة دائمة ؛

وهـــذا المفهوم للتكرار المنتظم فى تاريخ الأساليب يقرب ولفلن من نظرية الدورات القديمة ، مزوداً بدليل جديد مستمد من تحليل الاتجاهات فى الفن الأوربي المنظور . كما يمكن التوفيق بينه وبين التطورية ، غير أن هذا المفهوم ، كما تركه ولفلن ، ليس تطورياً ، ان لم يكن مضاداً للتطورية .

٥ ــ ما الذى يسبب التغير فى الفن
العوامل الكامنة التى تحدد التغير (مذهب الحتمية الفطرية) والتعاليم المثالية

ريجل Riegl ، فوسيون Focillon, ، كراميرش Kramrisch

يثير ولفلن فى نفس الفصل الختامى لكتابة «المبادىء» سؤالا عن السبب فى حدوث مثل هذه التغيرات الدورية فى الفن وما يتصل بالفن من وسائل معرفة العالم ، ثم يتعرض فى إيجاز لبعض الإجابات التقليدية ، وكلها فى نظره إجابات غير وافية ، لأنها تتركنا ونحن لا نزال نسأل عن السبب فى أن قوى

التاريخ تعمل بهذا الأسلوب بالذات ، ولكنها إجابات تصلح كنقاط بدء للتفكير .

ويرى ولفلن أن هناك احتمالين « فهل يحدث التغير فى أشكال المعرفة نتيجة لتطور داخلى، ... بمعنى أن جهاز المعرفة يكمل نفسه بنفسه إلى حد ما ، أم أن هذا التغير يحدده دافع خارجى ؟ » ويجب ألا نفترض وجود أداة داخلية تعمل بصورة أوتوماتيكية لانتاج سلسلة معينة من الأشكال تحت أى ظرف وتحت كل الظروف . ويقول : « إن بعض أشكال الإدراك الحسى لها وجود سابق بحيث تشكل إمكانيات معينة ، أما كونها تنمو وتتطور ، وكيف يحدث ذلك التطور ، فان هذا كله يتوقف على ظروف خارجية » . ومن ثم فان ولفلن يستنتج أنه قد يكون هناك شىء من التحديد يهيىء سلسلة محدودة من الأشكال التى يصلح بعضها بديلا للبعض الآخر ، وتختار الظروف الخارجية بعض هذه الأشكال لعملية التطور الفعلى . وعندما حدث ارتداد من الأسلوب التصويرى إلى الأسلوب الكلاسيكى فى سنة ١٨٠٠ « كان الحافز الرئيسى هو الظروف الخارجية على وجه التأكيد » . غير أن هذه الظروف — تتألف من « إعادة تقييم الوجود» بوجه عام ، ومن تغير فى اتجاهات الفكر ، — وبعبارة أخرى فان ذلك هو «المناخ السيكولوجى » الذى تحدث عنه تين Taine ، والتركيز فى رأى ولفلن إنما يتجه إلى أن هناك عوامل كامنة تحدد التغير بصورة تكاد تكون غامضة كما يتبين من إطرائه لدهيو Dehio لأنه كان يؤمن « بتاريخ للشكل يطور نفسه من الداخل» . « ويقرر ولفلن أن تاريخ الأشكال يمكن تفسيره بأن كل شكل يظل حيا ، ويوجد شكلا آخر ، وأن كل أسلوب يهيىء إلى أسلوب جديد» . ويقول « ان تأثير الصورة على الصورة كعامل له أثره فى الأسلوب ، هو أهم بكثير مما ينتج مباشرة من محاكاة الطبيعة » .

ولقد كان ريجل أكثر وضوحا من ولفلن فيما يتعلق بهذه المسألة ، فعارض مذهب الطبيعة الذى نادى به سمبر Semper ، واقترح نظرية جديدة تفسر تكوين الأساليب ، هى نظرية الرغبة فى الفن ، أو النزعة إلى الفن، وإنك لترى ليونللو فنتورى — وهو من المثاليين — يمتدح ريجل لأنه جاء بهذا « التأكيد المثالى » للروح الخلاقة بدلا من الاعتماد على الوظيفة ، والمادة ، وأسلوب الأداء (١) ،وهو الاتجاه الذى نادى به سمبر الطبيعى المذهب ولم يقم ريجل بتعريف نظريته تعريفا صريحا ، ولكنه طبقها كنقيض لمجرد الاعتماد على أساليب الأداء فى محاكاة الطبيعة. وليست هذه النظرية مجرد تجميع للمقاصد الفنية الخاصة بالعصر، ولكنها قوة حركية حقيقية، أو قل نزعة إلى أسلوب معين. يقول الكسندر دورنر Alexander Dorner لقد تركت ندوة تاريخ الفن التى عقدها أدولف جولد شمت Adolf Goldschmidt فى برلين ، وأنا من المؤيدين المتحمسين للمفهوم الدياليكتيكى للتاريخ الذى وضعه ريجـــل ، وهو مفهوم يربط تطـــور الفن بالاستقطاب الأبدى التقليدى بين الروح والجسد . وبناء على هذا المفهوم فان الروح ، وأفكارها العامة البحتة تنحت قشرة الصور الحسية . وبفضل الخواص الأبدية الالهية التى تتصف بها النفس فانها ترتفع من ملموسات الأفكار الحسية الموضوعية ، إلى ضوئيات المفاهيم الذهنية الذاتية ، من المستوى الملموس إلى التمثيل العقلى الأعلى للفضـــاء » . (٢) وعلى طريقة الفيلسوف كانت فان ريجل حاول أن يكتشف استناداً إلى العقل ما للنزعة إلى الفن من اتجاهات وعناصر ممكنة ، وظن أنه فعل ذلك على أسس من الملموس والمنظور . ولقد أقام مقوماته على ملاحظة وتحليل أساليب الزخرفة عبر التاريخ ، مستبعدا منها عناصر أساسية معينة ، ثم رتبها ترتيبا تكوينيا . ولقد أنبه المثالى فنتورى على اتجاهه

(١) مؤلف «فنتورى» سابق الذكر . ص ٢٨٥

(٢) ص ١٥ من كتاب The Way Beyond Art (نيويورك ١٩٥٨)

نحـــو التجريبية حتى بهذا القدر البسيط لأنه بذلك « فقد الاحساس بأبدية الروح الانسانية » .

ولقد كان المقال الذى كتبه هنرى فوسيون Henri Focillon (١) وعنوانه حياة الأشكال La Vie des Formes واحدا من المقالات الفلسفية القليلة التى ناقشت فى الربع الثانى من القرن العشرين تاريخ الفن . ولقد تساءل فوسيون ، استنادا إلى مجال دراسته الخاصة للفنون المنظورة فى العصور الوسطى ، عن التغيرات المنتظمة التى تظهر فى أشكال وأساليب الفن دائمة التغير ، وعن سبب حدوثها ، إذا كان هناك شىء من ذلك . وفى رأيه أنه لا يوجد إلا ما يكاد يكون انتظاما جزئيا تقريبيا مقترنا بقدر من التنوع والاختلاف بحيث لا يمكن تفسير ذلك الانتظام بأنه قاعدة بسيطة . ولقد طبق عدة نظريات دون أن يجد واحدة منها وافية تماما . فلا حتمية صارمة ، ولا فوضى التغيرات التى تحدث بمحض الصدفة . وكانت فكرته عن تاريخ الفن متعددة النواحى تقريبا مع ميل قوى نحو النظرية القائلة بوجود عوامل كامنة تحدد التغير . وعلى غرار الكثيرين من الكتاب الفرنسيين الذين كتبوا عن الفن فى أنه كثيرا ما ضحى فوسيون بوضوح التعبير وصفاته فى سبيل استخدام الاستعارات الشاعرية والتلاعب الجميل بالعبارات ، وبذلك يشكك القارىء فيما إذا كان يقصد أن تؤخذ عباراته على حرفيتها . فاذا أخذت بأية صورة على معناها الحرفى فانها تعبر عن ميتافيزيقا مثالية فى أساسها ، وفق التعاليم الأساسية من أفلاطون إلى كانت ثم إلى هيجل ، ولكنه أدخل عليها بعض التعديلات .

أما فيما يختص بأسباب التغير فى الفن فان فوسيون يجيب بسيل من المجازات التى توحى بأن أشكال الفن لها حياة مستقلة وقوة خاصة بها . فهو

(١) صـــــــدر فى باريس ســـــنة ١٩٣٤ ، وترجم الى الانجليزية تحت عنوان The Life of Forms (نيويورك سنة ١٩٤٨).

يقول « لنا كل الحق فى افتراضنا أن الأنماط التشكيلية تشكل نظاما من الوجود له حركة الحياة وروحها ، وأن هذا النظام يتصف بحركة الحياة وأنفاسها » . فكل تغير فى الفن يؤدى إلى تسيرات أخرى ، وفى كل عمل من أعمال الزخرفة الإسلامية ، « يبدو أن هناك حافزاً من نوع ما يثير الفنان ويدفعه إلى زيادة الأشكال » . ويقول أيضا : « ان الشكل حياة متحركة فى عالم متغير » . وان الأسلوب « هو نمو وتطور يكمن اتساقه الأساسى فى وسائل كثيرة من حيث أنه يختبر نفسه ، ويبنى نفسه ، ويحطم نفسه » . والأشكال « تذعن لمنطق داخلى منظم » ، وجدلية هذا الأسلوب « تقبل وتتطلب مساهمات جديدة تتفق مع حاجاته الخاصة » . ويقول أيضا « إن حياة الأشكال ليست نتيجة الصدفة ، ولا تبعث على خلقها ضرورات تاريخية . بل إن الأشكال تخضع لقواعدها الخاصة — وهى قواعد كامنة فى الأشكال نفسها ، أو قل ، فى مناطق العقل » .

ويذكر فوسيون الحجج التى أوردها بريال Bréal معارضا بها القول بأن للشكل حقيقة بوصفه هذا ، أو تفسير الشكل على أنه وجود حى . ثم يسلم بأن الأشكال التى تعيش فى المكان والمادة انما تعيش فى العقل أولا ، وأن نشاطها الخارجى لايعدو أن يكون عرضاً لعملية داخلية . وهذه النتيجة المستمدة من فلسفة كروتشى لا تتضمن إجابة على السؤال الدائم عن طبيعة العقل ، والكيفية التى « تعيش » بها الأشكال هناك . غير أن فوسيون يبدو قانعا كل القناعة بالتفسير المثالى .

وإن موقف فوسيون المعارض للتطورية واضح جلى ، فهو يحذر من « أخطار التطور ، وانتظامه الخادع ، ومساره الذى لا ينحرف ، وجدواه ، فى تلك الحالات الجدلية المحيرة التى يثور فيها نزاع بين المستقبل والماضى ، كما يحذرنا من وسيلة التحولات والتغيرات ، وعجزه عن

إفساح المجال للطاقة الثورية التي يتصف بها المخترعون» . (١)

كل هذه الاتهامات تبين في وضوح أن فوسيون لا يفكر في التطورية عامة ، ومعناها الأوسع ، بل في نوع من التطورية الجامدة كل الجمود ، والتي تقرر أن النمو سار من مرحلة بدائية إلى مرحلة أرقى ثم أرقى في خط واحد. وسرعان ما نتبين أنه يقصد « بالتطور نظرية» التطور العضوية الخاصة بنمو أساليب معينة ، كما فعل تين وسيموندز Symonds ، وليس نظرية التطور الخاصة بالفن أو الثقافة ككل . وهو يعني بها « نشاطا من جانب الأسلوب في عملية التعريف الذاتي ، أي أن الأسلوب يعرف نفسه ثم يتهرب من ذلك التعريف» . ويقول إن التطور يمكن اعتباره« عملية ديلكتيكية أو تجريبية . (والقول بأن الأسلوب « يعرف » نفسه بطريقة منطقية وديالكتية مما يعني اتباع آراء هيجل تماما) .

ويعتبر فوسيون حاسما في رفضه لنظرية تين بوجه عام ، وفي رأيه أنها ليست نظرية غير وافية فحسب ، بل هي نظرية منفرة . ومع ذلك فهو يتبع تين في نواح عدة ، مثل مفهوم «الصورة السيكولوجية» التي تلعب فيها الجغرافيا والأسلوب الفني دورا . ونكرر موافقا ، تلك النظرية المألوفة التي تقول بأن الأسلوب ، إذا استطاع النمو ، فانه يمر في أربع مراحل متعاقبة ، أو أربع حالات ، أو أربعة عصور : هي العصر التجريبي ، والكلاسيكي ؛ وعصر التهذيب ، وعصر «الباروك» . وهو يمتدح والدمار ديونا Waldemar Deonna لأنه بين أن هذه الحالات «تتصف بنفس الخصائص الشكلية في كل عصر وفي كل بيئة ». وهذا يفسر التشابه بين الأسلوبين اليوناني والقوطي القديم ، وبين الفن اليوناني في القرن الخامس قبل الميلاد وفن النحت في مستهل القرن الثالث عشر ، وبين الزخرفة

---

(١) ص ٨ المصدر نفسه .

القوطية المظهرية المغالى فيها ، والزخرفة المتشابكة (الروكوكو) Rococo في القرن الثامن عشر . وهو يقول بحق فى معارضته لمغالطة التطور من مرحلة البدائية إلى مرحلة أرقى فى خط واحد . «إن تاريخ الأشكال لا يمكن تمييزه بخط واحد صاعد» . ويقرر أن أسلوبا ينتهى ، وأسلوبا آخر يبعث إلى الحياة . وهناك تشابه بين فوسيون وولفلن فى أنه يفكر على أساس تكرار منتظم يمتد بلا حدود ؛ أى أن أسلوبا يجىء بعد أسلوب فى تكرار دورى منوع بعض الشىء دون أى توجيه شـــامل أو نمو عام .

ويرفض فوسيون المذهب التحديدى الذى يبلغ درجة من الجمود قد تجعله «يفصل الأعمال الفنية عن الحياة الانسانية ويخضعها لآلية عمياء ، ولتعاقب يمكن التنبؤ به بصورة أكيدة» ، ويقرر ان فى الفن من الناحية الروحية تنويعا وتجريبا حرا . (أكد كانت وشيلر أن العبقرية لها من الحرية ما يمكنها من وضع قواعدها الخاصة) ، ويقول إن هذا لا يرجع إلى «البيئة ، والجنس ، والزمن» كما يقول تين ، بل يعود بصورة جزئية إلى أن كل مرحلة فى تطور الأسلوب تفتح مجالا جديدا لامكانيات شكلية ، يختار الفنان من بينها ما يشاء .

وكذلك يرجع هذا التنويع والتجريب إلى أن هناك «اثنوجرافية روحية» تتألف من أنماط منوعة متكررة من الشخصية أو «أسرات العقل» تخترق كل الأجناس ، فالوسط الفنى يلائم أنواعا مختلفة من العقل ، وأنواعا مختلفة من الفنانين فى مختلف الأوقات ، وإن عقول أسرة روحية معينة لتشعر فيما بينها بصلة معينة تتجاوز كل قيود الزمان والمكان ، وكل أسلوب يبحث عن أسرة روحية معينة ، والفنانون المتماثلون فى طابعهم يعرف بعضهم بعضا ، ويستنجد بعضهم ببعض ، ويميلون إلى التعبير عن أنفسهم بأنماط

متماثلة من الشكل ، بغض النظر عن الزمن الذى يولدون فيه ، وكثيرا ما يقاومون مناخهم الثقافى .

وربما كان هذا أعظم إسهام إيجابى أصيل أسهم به فوسيون فى هذا الموضوع ، وهو اسهام يمكن قبوله على أساس المذهب الطبيعى . وإنه افرض مغر ذلك الذى يقول بأن هناك أنماطا معينة من الشخصية تنزع بطبيعتها إلى أن تنتج أنواعا معينة من الفن ، حتى وان كانت مجرد منوعات من الأساليب الجارية السائدة . أو مختارات من البدائل القائمة ، وأصحاب هذه الشخصيات ينزعون إلى ذلك حينما يولدون وفى أى مكان يولدون . ولقد ذكر وليم جيمس ، وهو الذى أشار اليه فوسيون ، ان بعض الناس يولدون «بتفكير واقعى» ويولد البعض «بتفكير غض» ، وبعض الناس تجريبيون ومتشككون بصورة جامدة ، والبعض ينزعون بطبيعتهم إلى الأخذ بعقائد دنيوية أخرى . وقال جلبرت سليفان ان هنالك من يولد ولديه بعض الميول التحررية ، ومن يولد ولديه بعض النزعات المحافظة ، وأن هناك الكلاسيكى الطبيعى ، والرومانتيكى أو الصوفانى. وهناك نظريات حديثة تتناول الأنماط السيكولوجية مثل نظرية يونج Jung عن «الانطوائى والانبساطى» ، وكلها تشير إلى ذلك الاتجاه ، فالشخص الصوفى بفطرته ، يشعر بألفة فى إيطاليا العصور الوسطى أكثر مما يشعر به من ألفة فى أمريكا الحديثة ، كما أن أسلوب فنه قد يلقى قبولا أكثر هناك ، بينما نزعته الروحانية قد تقابل فى أمريكا الحديثة برد فعل مضاد من جانب العقلانية السائدة والطبيعية البرجماتية .

ويؤمن فوسيون بوجود «عدد هائل من العوامل» ، معارضا بذلك «قسوة مذهب الحتمية» Harshness of Determinism ، وكل هذه العوامل تتفاعل مع مراحل الحضارة ، ومع البيئات الطبيعية والاجتماعية ، ومع حياة

الأشكال نفسها ، وهكذا يتضح أن هذه الأشكال لا تدفع نفسها ذاتيا ، وليست موجهة من قبل ،بالصورة التي يبدو أن المؤلف قصدها أولا ، ولكنه يصر على الإقلال من أهمية الدور الذي تلعبه البيئة .

وليس ثمة تناقض أساسي بين النظرية القائلة بأن تاريخ الفن يتأثر بعوامل خارجية ، وبين النظرية التي تقرر أن الأحداث داخل نطاق فن معين كثيرا ما تتبع اتجاها معينا فترة من الوقت ، حتى تحت ظروف متغيرة منوعة ، وأنها تبدو وكأنها تكتسب قوة دافعة معينة في ذلك الاتجاه ، حتى يحدث على الأقل شيء قوي يرغمها على الانحراف عن مسارها ،والفنانون يتسمون بأن لهم حساسية معينة للأحداث التي تجرى في ميدانهم الخاص فأولئك الذين يعملون في فن معين أو في مجموعة فنون معينة — مثل العمارة ، والنحت ، والرسم في عصر النهضة — فمن الطبيعي أن هؤلاء جميعا قد يرغبون في مواصلة نوع معين من العمل بدئ فيه، وفي تنمية إحدى الامكانيات التي تظهرها كل مرحلة من مراحل نمو أسلوب من الأساليب ، كما يقول فوسيون . وقد يصف الطبيعي ، إذا أراد، هذه الظاهرة وصفا مجازياً فيقول إنها نوع من «الحياة» داخل الأشكال ، ولكنه لا يستطيع قبول عقيدة فوسيون بأن هذه الأشكال لها حياتها الخاصة حقيقة وفعلا .

وهناك من المؤرخين ونقاد الفن الأكثر حداثة من اتجه نحو مذهب الفوطبيعية (وجود قوة خارقة للطبيعة) Supernaturalism وقد أفصح بعض هؤلاء عن عقيدتهم في صراحة ووضوح ، وإذا كانوا قد أنكروا التطور والتقدم في الفن ، فانهم فعلوا ذلك على أسس ميتافيزيقية. ولقد ذكرنا من بين هؤلاء الدس هكسلى كنصير لما يسمى «الفلسفة الدائمة» philosophia perennis ؛ وهي ملخص لمذهب الفلسفة المتعالية الروحانية القائلة بوحدة الوجود ، والتي كانت من سمات الفكر الهندي ، والفارسي ،

والأفلاطونى الحديث ، والأوروبى فى العصور الوسطى . وكان أنانندا كوماراسوامى رجلا آخر من أبناء هذه المدرسة ، وأقرب فى تفكيره إلى أصولها الهندية . وفى مقدورنا القول بأن أوصافه التجريبية للأسلوب كما يبدو فى تصوير منمنمات راجبوت ، والنحت البوذى ، لقيت قبولا كاملا لدى الطبيعيين الغربيين الذين كان يمقت نظرياتهم فى علم الجمال . وتشمل أوصافه هذه تفسيره للرمزية التمثيلية الخاصة بالفن الشرقى ، وهى التى لا يمكن انكار أهميتها كعامل من العوامل المؤثرة فى هذا الميدان . غير أن تفسيره هذا أدى به إلى سوء فهم خطير للفن وعلم الجمال الغربى الحديث ، على اعتبار أنهما لا يهتمان إلا بالقيم الحسية . وكلما انتقل من التفسير الواقعى للفن الشرقى إلى قيمته وحقيقته كتعبيرات عن الدين الصحيح : أصبحت كتاباته عن تاريخ الفن أقل حظوة بالقبول من جانب علماء الغرب » (1) .

ويصدق الشئ نفسه على السيدة ستللا كرامريش Stella Kramrisch ، شريكته الصغرى فى تفسير الفن الهندى للغرب . وهى لا تختلف عنه فى أنها تمزج العلم التاريخى العميق ، والعين الحساسة لدقائق الأسلوب ، والإخلاص للفن الهندى ، تمزج هذا كله بنزعة صوفية روحانية لا يستطيع أن يشايعها فيها إلا قلة من علماء الغرب . وفى رأيها أن الفنان ، فى علم الجمال الهندى الذى ترتضيه وتطبقه ، هو واسطة تفصح فيها الآلهة عن نفسها ، ومن ثم فان شخصية الفنان تظل مغمورة غير ظاهرة ، كما أن ذاته منفصلة عن العملية الخلاقة ، وتقف موقف المشاهد يملؤها العجب والدهشة أمام عمل قوة جبارة . ولقد استعرض أحد النقاد الغربيين مؤلفها الشامل الجامع عن الفن الهندى ، وهو يقول انها ، رغم سعة ملاحظتها ، فان أسلوبها

---

(1) من أبرز كتاباته الرئيسية عن الفن :
The Dance of Siva. كمبردج (١٩٢٤) The Transformation of Nature in Art نيويورك (١٩٢٤) .

بجعل العوامل الفنية ، « اليقينية » لتاريخ الفن تبدو لها أشياء لا تمت بصلة للموضوع ، الأمر الذى تجعلها لا تبالى بالمسائل الفنية وبالتاريخ الحديث للفن الهندى الذى قام به علماء الغرب . ثم يتساءل إلى أى حد تعتبر هذه التفسيرات الخيالية الميتافيزيقية مجافية للأحكام التجريبية القائمة على الأساليب الموضوعية ؟ .

وإذا سلمنا بأن هذه النظرة الميتافيزيقية هى نظرة يقوم عليها الفن الهندى بصورة جزئية ، فالى أى مدى تزودنا بتفسيرات لذلك الفن بحيث تتقبلها العقلية الغربية . إن الإجابة عن هذا السؤال يجب أن تكون انتقائية ، فالمؤرخ المتأثر بالفوطبيعية الدينية تدفعه نظرته العالمية إلى أن يلاحظ ويفهم الكثير من معالم الفن الدينى ومعانيه الخفية التى ربما يتجاهلها المتشكك مهما كان عالما مرهف الملاحظة حاد الذهن . ولا بد أن تتقبل الدراسة الغربية هذه المعالم والمعانى قبولا حسنا ، ولا يقتصر قبولها هذا على الفروق الدقيقة فى الأسلوب البصرى ، بل يتعدى ذلك إلى المعلومات التى تؤدى إلى فهم تلك العناصر « النفسية » فى الفن الشرقى التى تعتبر ظواهر ثقافية حقيقية . وعلى هذا الأساس سوف تخضع تلك العناصر لتفسير طبيعى فى أساسه .

٦ ـ مناقشات نظرية اخرى لتاريخ الفن
هوسر Hauser والتراث السوسيولوجى

لاحظنا فى فصول سابقة كيف أن نظريات تاريخ الفن الفوطبيعية قوبلت فى القرن التاسع عشر بأنواع عديدة من مذاهب التطورية الطبيعية فمنهج المذهب الطبيعى الذى كان قد قل شأنه مؤقتا فى مستهل القرن التاسع عشر نتيجة للاتجاه المضاد للتطورية فى علم الأنثروبولوجيا ، هذا المنهج بدأ ينتعش ويستعيد مركزه شيئا فشيئا . وتطور علم الجمال بوجه عام على أسس يتزايد اقترابها من المذهب الطبيعى ، وخاصة فى الولايات المتحدة . وعلى

النهج نفسه سارت الدراسات التخصصية لتاريخ الفن . غير أن المناقشات النظرية لتاريخ الفن من وجهة نظر المذهب الطبيعى ، بما فى ذلك مسألة التطور كانت قليلة وعلى فترات متباعدة .

ولم يكن هناك إلا القليل من الدراسة المنتظمة فى تاريخ الفن أو علم الجمال باللغة الانجليزية خلال الجزء الأخير من القرن التاسع عشر والجزء الأول من القرن العشرين ، إذا قورنت تلك الدراسة بالانتاج الهائل الذى ظهر باللغة الألمانية ، وكانت الجامعات البريطانية والأمريكية بطيئة فى انشاء الكراسى الجامعية فى هذين العلمين ، وفى إعطاء دراسات فى أى فن فيما عدا الأدب . وكان الجزء الأكبر من الكتابات القليلة التى كتبت عن الفن باللغة الانجليزية فى ذلك الوقت ، كتابات صحفية وسطحية . وكان بعضها مضادا للتطورية بصورة صريحة ، والبعض متجها نحو مذهب الفلسفة المتعالية القائلة بوحدة الوجود ، سيرا وراء تعاليم كولريدج وامرسن .

وكان كليف بل Clive Bell وروجر فراى Roger Fry ناقدين من طلائع نقاد الفنون البصرية فى مستهل القرن العشرين . وكان الاثنان من كتاب المقالات ذات الأسلوب السلس أكثر من أن يكونا أصحاب نظريات يعرضونها بصورة منتظمة . وكان كليف بل عنيفا كل العنف فى مهاجمته للتطورية ، وهو يقول فى هذا الصدد« ان من ينقد عملا فنيا من الناحية التاريخية لا يعدو أن يكون أحمق أسكرته خمرة العلم ، فلم يحدث من قبل أن تمخض ذهن دجال مشعوذ عن نظرية أكثر شؤماً من نظرية التطور فى الفن[1] » . فلم يكن الرسام الفلورنسى[2] جوتو Giotto مجرد يرقة زحفت على الأرض حتى اخرجت فراشة هى

(1) Art. (لندن ١٩١٤ – ١٩٢٢) ص ١٠٢

(٢) رسام فلورنسى (١٢٧٦ – ١٣٣٧)

الرسام تيتيان Titian (١) ، فاذا نظرنا إلى أى فنان على أساس أنه يمهد الطريق لفن فنان آخر ، فنحن إنما نسيء فهم الفن . ثم يقول «إذا بدأنا ننظر إلى عمل فنى على أنه أى شيء آخر غير أن يكون غاية فى حد ذاته ، فنحن إنما نتخلى عن دنيا الفن» . وفى هذا الأسلوب كانت التاريخية الألمانية المتطرفة وتاريخية الفيلسوف الإيطالى كروتشى تشقان طريقهما إلى علم الجمال الانجليزى قبل (٢) الحرب العالمية الأولى .

أما روجر فراى فقد كان تفكيره ولغته أكثر اعتدالا ، كما كان أساسهما التحليل التفصيلى للأمثلة .... ، غير أنه فى سنة ١٩١٧ عارض كزميله كليف بل «فكرة أن أعمال الفن هى تاريخ متبلور» . ولقد كان من المفسرين الأوائل لمدرسة النقد التى دعت إلى مزيد من الاهتمام بأعمال فنية معينة من أجل أشكالها المرئية التى يمكن إدراكها مباشرة : أى من أجل «تصميمها الإنشائى واتساقها» ، لا من اجل ما يتصل بها تاريخيا وأدبيا . ولم يجد أى تطابق منتظم بين الحركات التاريخية الكبرى فى الفن وبين الحركات الكبرى التى حدثت فى مجال الفكر السياسى والدينى ، ففى بعض الأحيان توافقت زمنياً ، وفى أحيان أخرى لم تتوافق . أما تعاقبات التغير المنتظمة فى الفن ، فقد كانت تحددها فى رأيه القوى الداخلية الخاصة بالفن نفسه أكثر من القوى الخارجية ، كالقوى الاقتصادية مثلا ، ذلك أن القوى الخارجية والقوى الداخلية شيئان منفصلان وتختلفان بعضهما عن البعض من حيث التعاقب المنتظم ، وكثيرا ما تناهض احداهما الأخرى .

وخلال العشرينات من هذا القرن ذهب البرت س. بارنز Albert C. Barnes ، وهو جامع للتحف الفنية ، ذو إلمام سابق بعلم الكيمياء الحيوية ،

---

(١) رسام من البندقية (١٤٧٧ — ١٥٧٦)

(٢) (لندن ١٩٢٠) ص ١ — ١٥

وكان متأثرا بنظرية جون ديوى فى البرجماتية الطبيعية. ولقد ذهب فى تحليل الشكل فى التصوير على أسس تاريخية إلى أبعد مما ذهب إليه بل أو فراى. وكان تركيزه ، كما فعل فراى ، على الإدراك الحسى الواضح وعلى مقارنة الأشكال المرئية ، ولكن فى مزيد من الاهتمام باستمرار التأثير من مصور إلى مصور ومن عصر إلى عصر . وأشار إلى ما هنالك من معالم ، حتى لدى كبار الفنانين ، نقلها هؤلاء عمن سبقوهم ولكنهم حولوها إلى تركيبات جديدة ، بحيث لا يصح اعتبارها أمثلة لمجرد التقليد أو انتقاء الأفضل ، وقال فى ذلك أن الفنانين يجب ألا يخشوا النقل عن الماضى . وكان أهم مؤلفاته «الفن فى التصوير» The Art in Painting — مرتبا ترتيبا زمنيا تقريبا من حيث التعاقب ، بعد مقدمة طويلة عن مبادىء «الأسلوب التشكيلى»(١). ولم يضع فلسفة صريحة للتاريخ الثقافى أو يحاول تفسير الأحداث على أساس مذهب الحتمية الفطرية Immanent Determinism ، غير أن المؤثرات التى تعقبها كانت كلها تقريبا داخل نطاق فن التصوير ، أكثر من أن تكون مؤثرات خارجية ، وقد استنتجها من التشابهات التى يمكن ملاحظتها فيما يتعلق بالترتيب الزمنى .

وفى كتاب «الفن كخبرة» Art as Experience(٢) اعترف جون ديوى بما يدين به من فضل لألبرت بارنز ، الذى علمه الكثير عن كيفية النظر إلى الصور . وكان ديوى فى كتاب سابق — «تأثير دارون على الفلسفة» — قد امتدح ما للتطورية من تأثير تحررى على الحضارة ، ولكنه فى كتابه الوحيد عن الفن لم يناقش علاقته بالتطور وقد حاول فعلا أن يبين ترابط الفن واستمراره مع التجربة العادية ومع التفاعل التكيفى بين الكائنات الحية

---

(١) نيويورك ١٩٢٥ ، ١٩٢٨

(٢) نيويورك ١٩٣٤ .

والبيئة . أما فيما يتعلق بتاريخ الفن ، فقد اعتبر أن فن كل عصر يساعد على فهم حضارته ، وقرر من جديد المشكلة المألوفة التى تنحصر فى «استعادة مكان عضوى للفن فى الحضارة» ، فقال إن هذه المشكلة «تشبه مشكلة إعادة تنظيم التراث الذى ورثناه عن الماضى ، وما تدركه معرفتنا الحالية ، فى وحدة متسقة متكاملة تخيلية»(١). وهذه الكلمات تحمل نغمة تطورية، غير أن ديوى كان يشبه أكثر الفلاسفة الأمريكيين الآخرين فى تجاهل تطور الفن كمشكلة معينة فى فلسفة التاريخ .

وفى سنة ١٩٢٨ قال كاتب هذه السطور إن علم النفس التكوينى المقارن «قد وضع العقل الإنسانى فى عملية تطورية ، وبذلك أكد الفرض القائل بأن الفن انبثق من عملية عضوية أولية واستمر مع بقية السلوك الإنسانى»(٢). وفى الوقت عينه حذر من بعض الأخطاء ونواحى القصور التى وقع فيها تين وغيره من التطوريين الأوائل ، ودعا إلى مزيد من «الوصف ، فى أناة وصبر ، للتعاقبات التكوينية التى يمكن ملاحظتها» ، وقال إن تاريخ الفن يبين أن هناك تحركات نحو البساطة ونحو التعقيد سواء بسواء ، ثم انه فى سنة ١٩٤٩ ناقش «تطور أشكال الفن» فى مقال عن علم الجمال المقارن (٣) ، مشيرا بنوع خاص إلى تنوع الأنماط وعودتها إلى التكامل .

ولقد عاد الاهتمام فى الوقت الحاضر بفلسفة تاريخ الفن ، بما فى ذلك التطور ، ويرجع الكثير من الفضل فى هذا إلى الكتاب الحديث الذى ألفه

---

(١) ض ٣٣٨

(٢) نيويورك ١٩٢٨ T. Munro, Scientific Method in Aesthetics. ص ٤٩ ، ٦٤ . واعيد طبعه فى Toward Science in Aesthetics. (نيويورك ص ٣٧ ، ٥١)

(٣) (نيويورك ١٩٤٩) The Arts and their Interrelations. ص ٣٧٧ ، ٤١٢ ، ٤١٣

أرنولد هوسر فى فلسفة تاريخ الفن».. وكان قبل ذلك قد نشر مؤلفا من جزئين ، « التاريخ الاجتماعى للفن» ، [1] (The Social History of Art) طبق فيه المنهج الاجتماعى على طائفة كبيرة من الفنانين وعدد كبير من الأعمال الفنية فى تعاقب تاريخى ، دون أن يناقش الموضوع كثيرا من الوجهة النظرية . وقد اتهم بعض النقاد هذين الكتابين بأن الكاتب يتمسك فيهما بالمنهج الاجتماعى أكثر مما ينبغى . وقد اعترف هوسر بفضل ماركس وانجلز كرائدين فى هذا الأسلوب ، غير أنه لم يحصر نفسه فى دائرة المذاهب الماركسية القحة . وكان لكتاباته فى منتصف القرن العشرين أثرها الكبير فى المساعدة على إحياء الاهتمام بفلسفة تاريخ الفن ، وبإمكان معالجتها بأسلوب المذهب الطبيعى القائم على العلوم الاجتماعية والسيكولوجية . ولقد وافق على الفكرة العامة للتطور فى الفن دون المغالطات التى انطوت عليها التطورية فى خط واحد .

وبعد أن أظهر هوسر بعض نقاط الضعف فى النظرية المثالية القائلة (٢) بالحتمية الفطرية فى الفن Immanent Determinism ، واصل بحثه ليبين أن فى تلك النظرية عنصرا من الصدق التجريبى . وهو يرفض فكرة ولفلن عن التطور الذاتى للأشكال ، ونظريته التى تقول بأن تاريخ الأسلوب لا تتحكم فيه الظروف الخارجية ، بل مجموعة من القوانين الداخلية . ويقول هوسر إن ذلك الكاتب لم يوفق فى إظهار أن تطور الفن لا يخضع مطلقا لضغط الظروف الخارجية . ومع ذلك فان كل حرفة لها تاريخها ، وهذا التاريخ ، كما يقول هوسر «هو تاريخ لتقدم مستمر تسببه عوامل كامنة ... ولا يزال من المعقول أن نتحدث هنا عن نمو وتطور ذاتى» .

(١) The Philosophy of Art History (لندن ١٩٥٩)
وخاصة فصول ١ و ٢ و ٤ عن المنهج الاجتماعى .
(٢) لندن ١٩٥١

ثم يقرر أنها لمشكلة أن نحدد ، فى أية مسألة تاريخية معينة ، تلك العوامل التى تكون أكثر حسما وأعظم تأثيرا . وبوجه عام فان هوسر يؤكد دور العوامل الخارجية ، وفى نطاق هذه العوامل الخارجية يرى أن العوامل الاجتماعية الاقتصادية هى التى لها التأثير الأعظم . وأن تأثيرها يمتد حتى إلى أكثر العوامل تأصلا ، ومثل ذلك أن اتجاهات الفنانين تتأثر بتدريبهم الاجتماعى ، وبمركزهم ، وبتنظيمهم المهنى . وقد كتب يقول إن العمل الفنى هو نتيجة لثلاثة عوامل سببية ، السيكولوجى ، والاجتماعى ، والأسلوبى وكل منها يؤثر فى الآخر . ويسلم بأن « المفاهيم الاجتماعية لا تساعدنا على فهم جوهر الفن » ، وبأن الفن لا يعدو أن يكون : « من بين أشياء أخرى » نتيجة وسببا للأحداث الاجتماعية (١) . ومن ثم فان الباب يظل مفتوحا لغيره من المؤرخين لكى يبينوا العلاقة السببية بين هذه « الأشياء الأخرى » وبين الفن . وقد تنافس أساليبهم الأسلوب الاجتماعى ، وقد تكمله .

ويعالج هوسر العامل السيكولوجى فى إيجاز أكثر ، فيما عدا ناحية التحليل النفسى ، ويقول إن الفرد ، ككائن سيكولوجى ، يحتفظ بحرية الاختيار بين الإمكانيات التى تضعها أمامه العوامل الاجتماعية . وفى مقدوره ، داخل حدود معينة ، أن يخلق بعض إمكانيات جديدة لم يقررها المجتمع الذى يعيش فيه . غير أن ما يفعله فى هذا الاتجاه إنما يتأثر أيضا بالظروف الاجتماعية . ويحاول علم الاجتماع أن يكتشف « المتطلبات الأساسية للفكر والإرادة ، والتى تنشأ عن مركز الإنسان الاجتماعى » . ويفترض أن للفكر طابعا إيديولوجيا ، بما فى ذلك خداع النفس ، وهو ذلك الطابع الذى أفصح عنه نيتشه وفرويد ، وكذلك كارل ماركس (٢) » . ومع ذلك فان هوسر ينقد معالجة فرويد للفن والفنان على أساس أنها معالجة « غير تاريخية » ،

(١) ص ٢٧٥ — ٢٧٦

(٢) ص ١٣ ، ١٧

ويقول إن كل أبناء العصر الحديث ، بما في ذلك الفنان ، يقاسون من صراعات وكبت ، وأن هذه الصراعات تحفز الفنان وتشكل فنه ، غير أن فرويد لا يدرك إلى أى مدى ترجع هذه الصراعات وذلك الكبت إلى مجموعة اجتماعية معينة من الأحوال الاجتماعية .

ويقرر هوسر أن أكثر أنصار المادية سذاجة هم وحدهم الذين ينظرون إلى الفن على أنه مجرد انعكاس مباشر للظروف الاجتماعية الاقتصادية . فليس هناك تكرار منتظم للرأى العامى ونقيضه فى تعاقب الأساليب ، كما أن النظريات التى تقول بأن تعاقب الأساليب يحدث بصورة واحدة دورية هى نظريات «خيالية بحتة» . ومع أن الأسلوب السوسيولوجى فى كتابة التاريخ هو أسلوب علمى إلا أنه لا يدعى أنه أسلوب تكهنى ، وليس هناك قوانين عامة شاملة فى التاريخ الاجتماعى للفن .

ويقول هوسر « ليس هناك شيء يتطور بصورة أخاذه كالفن (١) » . ويرفض قول فورستر E.M. Forster بأن التاريخ يتطور بينما يقف الفن جامدا . ويقول إنه من واجبنا أن نتحاشى ذلك الاعتقاد التطورى الساذج بأن الأشياء البسيطة غير المنوعة تسبق دائما الأشياء المعقدة المنوعة . غير أن البحث التاريخى والنقد يجب أن يحاولا اكتشاف وتفسير المركز الذى يشغله كل عمل فنى معين فى عملية التطور كلها » (٢) .

وفيما يتعلق بتطورية هوسر بما فى ذلك هجماته القوية على فكرة التبيان التاريخى فمن غريب الأمر أن نجده يكرر بعض الصيغ المضادة للتطورية التى يستخدمها كتاب المذهب التاريخى ، فنراه يقول « إن العمل الفنى ليس استمرارا لعمل آخر ، ولا مكملا له ، فكل عمل فنى يبدأ من نقطة البدء

---

(١) ص ٢٧٠ — ٢٧٢

(٢) صفحات ٣٦ — ٧٢ — ١٩٤ .

ويحقق هدفه على أحسن ما يستطيع ... وفى الحق أن الأعمال الفنية لا تصلح للمقارنة » . ويدفعه عداؤه لنظريات الفترات إلى المبالغة فى إنكار التكرار ، ويتجلى ذلك فى تحدثه عن كل نزعة فنية حيث يقول إنها وضع مفرد فى العملية التاريخية وفى وصفه لكل مرحلة بأنها تختلف اختلافا كليا عن المراحل السابقة .

٧ - نظريات دورية وشبه دورية جديدة لتاريخ الفن
التناقضات الصارخة وتكرار حلولها دوريا
سبنجلر ، سوروكين ، كروبر

ذكرنا فى مستهل هذا الكتاب أن نظرية الدوريات هى واحدة من أقدم نظريات التاريخ ؛ وكثيراً ما طبقت على الفنون ورغم انقضاء بضعة آلاف من السنين لايزال بعض المؤرخين الفلاسفة يفضلونها على غيرها . وأولئك الذين يحاولون إيضاح هذه النظرية يحاولون فى العادة أن يجيبوا على سؤالين رئيسين ، أولهما : ما هى الطبيعة الخاصة لهذه الدورات أو التكرارات الأخرى ؟ والثانى ما هى أسبابها ؟

ويحاول كثير من الكتاب تجنب الإجابة المحددة على السؤال الثانى ، وخاصة أولئك الذين يرغبون فى معالجة الموضوع بطريقة تجريبية ، دون اللجوء إلى الأفكار الميتافيزيقية . وأولئك الذين يجيبون عليه فعلا يتقدمون عادة بإجابة تشمل نوعا من الحتمية الفطرية ، مع مطابقة بين مختلف مكونات الثقافة ، ويقولون إن كل هذه المكونات تسير معا عن طريق هذه الدورات مدفوعة بنفس القوة الموجهة الكامنة ، ويرون عادة أن العوامل البيئية مختلفة ، وغير منتظمة ، وعرضية ، بصورة لا تمكنها من إحداث تكرار دورى على ذلك النطاق الواسع الذى يعتقد أنه قائم فعلا . ان الإيمان بتحكم البيئة وانتشار الثقافة لا يصاحبه فى العادة إيمان بالدورات ، والعكس صحيح . وأغلب المفكرين الذين يعارضون مذهب الحتمية الفطرية لا يرون الدورات ،

أو يعتقدون أنها موجودة بأية طريقة حتمية شديدة الانتظام . ومع ذلك فانهم فى العادة يوافقون على أن هناك أوجه شبه عجيبة بين فنون شعوب بعيدة بعداً شاسعاً بعضها عن بعض من حيث المكان والزمان ، وأن هذه التشابهات تدعو إلى مزيد من البحث ، وتستلزم بعض التفسير إذا أمكن ذلك .

وكثير ممن يؤمنون بالدورات التاريخية يفسرونها على أساس فوطبيعى ، فيرجعونها إلى إرادة كونية أو قوة حيوية ، وقلة من هؤلاء تدين بالمذهب الطبيعى . ولقد نسب سبنسر دورات التطور والانحلال الكونية العظمى إلى النزعات الكامنة غير الهادفة للمادة . وأولئك الطبيعيون الذين يقولون لنا ان الكون صائر إلى الاضمحلال بفعل تبدد الطاقة ، لا يجيبون على السؤال عما سوف يحدث عندما تتبدد الطاقة كلها . هل سيشحن الكون نفسه ثانية بطريقة ما ؟ هل ملأ طاقاته وأفرغها مرات لا حصر لها فى الماضى ، أو هل لايزال يقوم بالعمليتين معا فى مختلف أنحاء الفضاء وهنا يتركنا رجل العلم فى أيدى الميتافيزيقا ، غير أن فكرة الدورات ربما لا تكون أبعد عن المعقول من أية فكرة أخرى .

والدورية فى الطبيعة ظاهرة عامة مشتركة ، وقد تعلم الإنسان أن يتقبلها كحقيقة حتى وان استحال عليه تفسيرها بأية طريقة كاملة ، فحياته كلها كانت تتحرك دائما مع أحداثها المتكررة بانتظام مع النهار والليل ، والنوم واليقظة ، ودورة الفصول ، ومدارات الكواكب ، ومولد الكائنات الحية ونضجها وموتها ، وقيام الامبراطوريات وسقوطها . وقد عبر عن كل هذه الأشياء فى فنونه ، ولهذا فان أشكال الفن كثيرا ما تكون دورية كما يحدث فى تكرار نغمة معينة فى قطعة موسيقية . وفى العصور الحديثة لاحظ الإنسان تكرارات دورية أخرى مثل الدورة التجـارية ، ومن ثم فكثيرا ما كان طبيعيا ومقبولا فى نظره دون محاولة للتفكير من جانبـه أن يتوسع فى هذا

المفهوم ، وبعيد تطبيقه على ظواهر أخرى تكون الدورية فيها أقل وضوحا ، على الأساليب فى الفن ، وعلى حضارات بأكملها ، وعلى التاريخ البشرى بوجه عام . ومن المسلم به عادة فى هذه التطبيقات الأوسع أن التكرار لا يعدو أن يكون جزئيا وغير منتظم إلى حد ما ، مع شىء من التنوع بين الدورات .

أما من حيث طبيعة التكرارات فهناك اختلاف كبير فى الرأى ، وفى مقدورنا أن نرتب مختلف أنواع النظريات ، فنعرض لفلسفات التاريخ النظرية الضخمة ، ثم للتعميمات التجريبية المتسمة بشدة الحذر ، والتى تطبق على نطاق ضيق . والنوع الأول يتولى إدخال التاريخ الكونى كله ، أو على الأقل ذلك الجزء البشرى من هذا التاريخ ، فى عملية التكرار الموجية . وهذا النوع من النظريات يرى أن التكرار منتظم كل الانتظام وشامل لكل فروع الثقافة . ويمثل سبنسر وسبنجلر هذه النظرة الشديدة التطرف ، رغم أن سبنسر لم يعرض بالتفصيل الكثير مفهومه عن الدورات ، ولم يؤمن (مثل سبنجلر) بأن كل حضارة تمر فى دورة منفصلة . ولقد نظر ولفلن وكثير من مؤرخى الفن إلى التكرار نظرة أضيق كثيراً ، فاعتبروا أنه لا يشمل إلا سمات مجردة معينة من الأسلوب فى فن واحد أو فى مجموعة من الفنون ، وأنه منوع وغير منتظم بعض الشىء . ولم يؤكدوا أن هذه الدورية هى جزء من قانون عام أو تعاقب حتمى .وأخيراً فإن كروبر يمثل نظرة العالم التجريبى الحذر الذى يحاول أن يلاحظ ويعين تشابهات من نوع معين ، حتى يتبين إذا كانت تتكرر فعلا بأية صورة لها دلالتها . وفى رأيه أنها تتكرر حقاً ، وأنها فى بعض الحالات تتكرر بقدر كبير من الانتظام . ويرفض كروبر نظرية الفطرية الكامنة ، ولكنه لا يقترح تفسيراً عاماً آخر . وبما أن لفظ « دورة » يفهم منه أنه ينطوى على قدر كبير من القياس والانتظام ، فإن

أولئك الذين لا يتصورون التكرار على هذا النحو كثيراً ما يتحاشون استخدامه .

ولنبدأ الآن ببعض النظريات الأكثر طموحا ، والتي تغطي التاريخ البشري بوجه عام . فهناك طائفة من فلاسفة الاجتماع الحديثين يسيرون وراء افلاطون ويؤكدون التشابه بين المجتمع والفرد ، وبين النوع والكائن الواحد ، وبين تطور النوع وتطور الكائن الفرد . وسميت هذه النظريات « النظريات العضوية » ، وقد قرر هؤلاء « أن المجتمع ينمو ، ويزدهر ، ويضمحل ، ويفنى . وبهذه الطريقة فإنها انطوت على تأكيد اجتماعي بيولوجي لنظرية الدورة التدنية الخاصة بالنمو الاجتماعي »(١). وكان من بين هؤلاء الفلاسفة ، إلى جانب سبنسر ، بول فون ليلينفلد ، ا . ج . ف . شافل ، رينيه ورمس Paul von Lilienfeld, A.G.F. Schâffle, René Worms .

وكل هؤلاء عاشوا من القرن التاسع عشر إلى جزء من القرن العشرين . ويلاحظ أن الفكرة التي تقول بأن ثقافات أو حضارات بأكملها تنمو وتموت كالكائنات الفردية ، وهي التي أضاف إليها سبنجلر فيما بعد ، هذه الفكرة عرضها العالم الروسي نيكولاي دانيلفسكي (١٨٢٢ — ١٨٨٥) في كتابه « روسيا وأوربا » (١٨٦٩) . وكان قصده أن يبين أن روسيا سوف تتولى في نهاية الأمر حضارة العالم ، كما يستدل على ذلك من تاريخ الحضارات السابقة. (٢) وفي رأي هذا العالم أنه كان هناك ما يقرب من اثنتي عشرة من الحضارات العظيمة أو أنماط الثقافة عبر التاريخ ، وكل منها نوع أساسي من الحياة له مخطط تنظيمي متميز عن غيره . ويقول إن هذه الحضارات

---

(١) ص ٢٤ من كتاب Historical Sociology.

(٢) انظر مؤلف كروبير Style and Civilization. (Ithaka, N.Y. 1957) ص ١١٢ ، ١٢٨ .

حيث يعرض لنظريات الدورة في التاريخ الاجتماعي .

لا تمتزج بعضها ببعض أو تورث الحضارات التى تجىء بعدها مخططاتها الأساسية ، رغم أنها تنقل لغيرها منجزات معينة . وهى تنمو وتبدأ ، وتزدهر فترة قصيرة ، ثم تموت : ولقد بلغت حضارتنا الأوربية ، أو الألمانية ، أو الرومانية ، ذروتها من الناحية الفنية حوالى سنة ١٧٠٠ ، ومن الناحية العلمية فى القرن التاسع عشر ، وفى رأى دانيلفسكى أن الحضارة الروسية سوف تحل محلها فى وقت قريب جداً .

وبعد فترة قصيرة من الحرب العالمية الأولى أصدر سبنجلر كتاباً عنوانه « اضمحلال الغرب »(١) The Decline of the West ، ضمنه فلسفته التاريخية المثيرة عن الدورات، وكان لهذا الكتاب أثره على دائرة دولية واسعة من القراء . وحتى فى ذلك الوقت بدت هذه الفلسفة لماحة الغيب ، فى تنبؤها بحروب مقبلة ، ودكتاتوريات ، وفوضى اجتماعية ، وأثبتت الأحداث التى تلت ذلك صدق بعض هذه التنبؤات لا كلها . وتعتبر هذه الفلسفة أحدث فلسفة للتاريخ تعترف بأن مجرى الأحداث ينطوى على نمط شديد الانتظام تحدده عوامل سابقة . ومنذ ذلك الوقت اتجه الرأى بين المؤرخين بعيداً جداً عن هذا النوع من النظريات .

ويقول بارنز إن سبنجلر جمع بين « (آ) النظرية الدورية للتطور التاريخى (ب) إقرار صادق للنظرية العضوية الخاصة بالمجتمع والتطور الاجتماعى ، (جـ) الفكرة الرومانتيكية عن وجود روح ثقافية تهيمن على سمات أى شعب وأنشطته ... فكل ثقافة هى كائن مستقل بذاته يمر فى دورة حياة حتمية مقدرة، استجابة لسلطان القدر (٢) »ويلاحظ أن العنصر الهيجلى الرومانتيكى

(١) نيويورك ١٩٢٩ — مترجم عن الالمانية .
انظر مناقشة بارنز فى نفس الكتاب ص ١٠٢ ، ومناقشة كروبير فى نفس الكتاب ص ٨٣ ، ١٦٣ .
(٢) فى ص ٩٧ يقلل كروبير من اهمية النواحى العضوية من نظرية سبنجلر ، غير أن اغلب النقاد يرون خلاف ذلك .

واضح فى هذه النظرية التى تتحدث عن وجود « روح » فى كل حضارة ، كما يتضح فيها أيضاً تأثرها بتشاؤم شوبنهور ، وبالمفهوم البيولوجى عن الكائن ودورة حياته المحددة من قبل . وعلى حد قول سبنجلر لا ينتقل شيء هام من عصر إلى عصر ، وليس هناك تطور ثقافى عام ، أما تراكم المعرفة فلا يعدو أن يكون سطحياً ومنصباً على الناحية الفنية ، فالأفكار والمبتكرات تكتسب معانى ووظائف مختلفة فى الثقافة التى تجيء لاحقة لثقافة أخرى ، ومن ثم فإن كل ثقافة هى كل فذ متكامل .

ويرى سبنجلر أن هناك ست ثقافات تاريخية كبرى : المصرية ، والصينية القديمة ، والكلاسيكية ، والهندية ، والعربية ، والغربية أو الفوستية **Faustian** . وكل منها يمر فى تعاقب متماثل : المولد ، والشباب ، والنضج والشيخوخة — أو الربيع ، والصيف ، والخريف ، والشتاء . والثقافات المختلفة يشبه بعضها بعضاً إلى حد ما فى مراحلها المتقابلة ، غير أن أرواح الثقافة ومنجزاتها تختلف عن بعضها البعض اختلافاً جوهرياً . وهو يحدد « الحضارة » بأنها المرحلة المتأخرة المضمحلة لكل ثقافة ، عندما تفقد قدرتها الخلاقة . وقد بلغ مجتمعنا تلك المرحلة فى القرن التاسع عشر ، بنمو المدن الكبيرة ، والمادية ، والتشكيكية ، والامبريالية والحرب ، ومن ثم فإن فناءه بفعل القيصرية والفوضى قد أصبح وشيكاً .

ويركز سبنجلر تركيزاً كبيراً على فنون كل ثقافة ، وعلى اتساق تلك الفنون فى كل مرحلة مع خصائص هذه الثقافة فى ميادين أخرى . وأوجه الشبه التى يذكرها كثيراً ما تكون كاشفة موضحة ، وتبين تشابهات حقيقية فى الشكل والاتجاه الأساسى بين الظواهر ، فى ميادين منفصلة عن بعضها البعض بدرجة كبيرة . غير أنه يبالغ فى الفروق القائمة بين الثقافات التاريخية الكبرى ، وفى التشابهات القائمة داخل نطاق كل ثقافة ، فى سبيل نظرية النمط دقيق الانتظام

التى ينادى بها . وهو يصر على تجاهل الأمثلة السلبية التى لا تتلاءم مع نظريته ؛ كما أنه يقلل من قدر تراكم المنجزات الثقافية من ثقافة إلى أخرى طوال مجرى التاريخ كله .

إن فكرة سبنجلر فى مجموعها تعتبر الآن عملا من القصص الخيالى أكثر منها حقيقة رصينة ، غير أن طراز النظرية الدورية لم يفن بعد ، فقد بنى عليه أرنولد توينبي ، وهو من أعظم مؤرخى منتصف القرن العشرين من حيث اتساع دائرة قرائه ، أقول إنه بنى عليه مؤلفه الضخم « دراسة التاريخ » Study of History . ويعد هذا المؤرخ ، فى نظر ستيوارت هيوز Stuart Hughes ، « سبنجلر جديداً » ، كما أن كروبير يقرر أن « مفهوم القيام والسقوط ، الشبيه بالنمو والفناء — العضوى ، هو أساسى فى تفكير توينبي كما هو أساسى فى تفكير سبنجلر »(١) ويرى توينبي أن كل حضارة تنقسم إلى أربع مراحل هى : التكوين ، والنمو ، والانهيار ، والانحلال ، مع التركيز على المرحلة الأخيرة . وهو لا يتحدث عن الفنون إلا قليلا ، ولكنه يبين فى وضوح أنه يعتبر استعمال الأساليب المهجورة فى الفنون البصرية الحديثة وكذا بدائيتها دليلا على التدهور الشبيه بذلك الذى اعتور فن النحت الهللينستى (٢) والقراء الذين يكرهون المعاصر من فن ، وعلم ، ومادية وعقلانية ، على أساس أنها ارتداد عن عقيدة دينية قديمة ، وبوصفها مرتبطة بمشاكلنا الاجتماعية ، هؤلاء القراء سوف يجدون فى سبنجلر وتوينبي بعض ما يؤيد كراهيتهم ولكنهم لا يجدون فيهما كثيراً من العزاء . وهم يرون فى كل هذه النزعات ، حسنة أو سيئة ، أشياء حتمية لا مناص منها ، كما يرون أن التهور

---

(١) ص ١١٩ من كتاب Style and Civilization.

(٢) المجلد السادس من كتاب A Study of History. (لندن ١٩٣٩) ص ٥٩ .

الثقافى لا يمكن تحاشيه بمجرد العودة إلى الإيمان البدائى ، ولاشك أن التلهف على مثل هذه العودة هو فى حد ذاته علامة من علائم الشيخوخة الثقافية .

أما بيترم سوروكين Pitrim Sorokin ، وهو من المثاليين، فانه يؤكد وجود تناوب بين أساليب الفن التصورية ، والمثالية ، والحسية(١) والأسلوب الأول يغلب عليه الدين ، أما الثانى فانه دينى دنيوى وبطولى أما الثالث فهو دنيوى وشكي . ويرى سوروكين أن أسلوب الفن التصورى هو فى أساسه من خلق الكهنة ، وأن أسلوب الفن المثالى من صنع الأرستقراطية النبيلة المتسمة بالشهامة والكياسة ، أما الأسلوب الحسى فهو من وضع البرجوازية المادية والبروليتاريا المفكرة . (ومع ذلك فهو لا ينسبها سببياً إلى هذه الأحوال الاجتماعية) . ونحن الآن فى نهاية حقبة الأسلوب الحسى ، وسوف يجيء فى وقت قريب « ربيع تصورى » . ويؤكد سوروكين من بين علماء الفن الوقورين ، « أن قلة قليلة يخفى عليها الآن ملاحظة الاتجاه « الدورى » أو المتواتر بصورة غير منتظمة ، الذى يسير فيه تغير ظواهر الفن » . وهو لا يوافق على فكرة سبنجلر القائلة بأن الثقافات أو الحضارات متكاملة كل التكامل . وبدلا من ذلك فهو يركز على نوعين آخرين من التركيب (١) أنظمة مثل اللغة والعلم والفن والدين : (٢) أنظمة أسمى تعلو على الحضارات : وهى التصورية والمثالية ، والحسية . وهذه كلها صفات أو طرق للتفكير والعمل تعم كل نواحى الثقافة فى وقت معين . وكذلك تلك الخاصة بالفن لاتصالها بنظرتها فى الدين ، والفلسفة ، والتنظيمات الاجتماعية . ومن ثم يقال إن الحضارة الأوربية من القرن السادس عشر فصاعداً هى ، فى مجموعها،

---

(١) Fluctuations of Forms of Art. Social and Cultural Dynamics. (نيويورك ١٩٣٧) ص ٧٥ ، ٦٧٨ .

رأسمالية ديموقراطية ، بروتستانية ، فردية ، تعاقدية ، نفعية ، وحسية ، فى العلم والفلسفة كما فى الفن .. سواء بسواء . (١)

ولنعد الآن إلى بعض النظريات الأضيق نطاقاً ، كنظرية ولفلن : أى تلك النظريات القاصرة على فن واحد، أو على طائفة من الفنون التى تقوم بينها صلة . وفى هذا النطاق المحدود فإن هذه النظريات تحاول أن تبين أن بعض المعالم تتكرر بصورة دورية، وبعض هذه النظريات هى أكثر اقتصاراً على فن ومكان معين ، بينما البعض الآخر يتناول الفن على نطاق عالمى . ولقد قام أكثرها ، بصورة أساسية ، على الفن الأوربى من العصر اليونانى فصاعداً ، وهى تشير بين الحين والحين إلى إمكان وجود تشابهات بين الفن الأوربى وبين الفن الأسيوى ، غير أن واضعى نظريات تاريخ الفن لم يكتشفوا إلا القليل من هذا الميدان الخصب .

ويستخدم كروبر اصطلاح « التناقضات التباينية » للتعبير عن التواترات المتكررة التى يُفترض وجودها ، وهى « حركات جيئة وذهاباً بين طرفين متباعدين » ، مثل الكلاسيكى — الرومانتيكى ، والأبوللونى الديونيسى وغيرها (٢) ، ويقول إن هذه التواترات تنشأ عادة عن محاولة وصف المنتجات النموذجية لمرحلة معينة من مراحل الأسلوب ، وتمتد فى بعض الأحيان حتى تشمل التشابهات بينها وبين فنون آخرى فى الحضارة نفسها ، أو تمتد إلى نفس الفن فى حضارات أخرى . ومن ثم فإن الرومانتيكية توجد فى الأدب ، والتصوير ، والموسيقى فى أوربا فى مستهل القرن التاسع عشر ، بينما — توجد المراحل الكلاسيكية فى الأدب اللاتينى لعصر أغسطس ، وفى فرنسا القرن السابع عشر ، وفى انجلترا القرن الثامن عشر .

(١) فى كتاب Style and Civilization. (اللاحق ١ — ٢)
يقارن كروبر بين سوروكين وسبنجلر . وينتقدهما .
(٢) الفن الذى يعبر عن روح الشعب والنزمات السائدة (الترجمة)

ويتفق مؤرخو الفن الآن إلى حد كبير على أن شيئاً من التذبذب بين زوجين متضادين من السمات يحدث من حين إلى حين فى كثير من الفنون ، والعصور ، والحضارات . ومع أن ما نسميه «رومانتيكياً» أو «ديونيسياً » لايحدث أكثر من مرة واحدة بالطريقة نفسها تماماً ، إلا أن هناك تماثلا بين حالات معينة يكفى لتبرير استخدام المصطلحات الوصفية نفسها فى شيء من الحرص والحذر. وليس هناك ما يتعارض قط مع القول بأن مثل هذه الظواهر التى تكاد تكون « متناقضات » تحدث من وقت إلى آخر ، غير أن هذا لا يعدو أن يكون نقطة البدء فى وضع نظرية عن الموضوع . ومواضيع النقاش الرئيسية من هذه النقطة فصاعداً هى : (ا) ما مدى انتظام التناوب من حيث طول كل مرحلة ، والفترات التى تنقضى بين المراحل ، والتشابه بين المراحل المتقابلة ، وهكذا . (ب) ما سبب التناوب ؟ ولاشك أن واضع النظرية يخوض معركة أشد وأقسى كلما ادعى أنه يرى ظاهرة الدورية تحدث بصورة منتظمة جداً ، ويحاول تفسيرها بعامل واحد سببى . وثمة صعوبة أخرى يواجهها واضعو النظريات ، وهى التوفيق بين « تفرد » كل أسلوب ودوزة حياته ، وبين الفكرة القائلة بأن هناك تناقضات ، ومراحل ، وتعاقبات معينة يتكرر حدوثها بطرق متشابهة .

أما كرت ساكس Curt Sachs ، وهو مؤرخ للموسيقى وفنون أخرى ، فقد اقترح قاعدة أساسها التناوب المزعوم بين انماط الفن الموضوعية التى تعبر عن روح الشعب ومزاجه Ethos وبين تلك التى تثير عاطفته Pathos ويقول ان هذين اللفظين أفضل من التضاد الأقدم بين الكلاسيكى الجامد الذى تعوزه الحياة من ناحية ، وبين الباروك أو الرومانتيكى الفعال الملىء بالقوة والنشاط من الناحية الأخرى ، وهو يفضلهما أيضا على التباين الذى قال به نيتشه بين الأبوللونى والديونيسى ، أو بين «المعتدل الرصين والمتطرف

الانفعالى» (١) . وفى رأى ساكس أن الأسلوب يسير دائما وفى كل مكان بين الرصانة والدقة والاعتدال من ناحية ، وبين الانفعال والحرية والمغالاة من ناحية أخرى . وينكر ساكس حقيقة التطور والتقدم فى الفن بالمعنى الذى كان مأخوذا به فى القرن الثامن عشر ، ويرى بدلا من ذلك أن هناك تعاقبا مستمرا بين دورتى الفن الموضوعى والعاطفى . ويؤمن بوجود دورات عظمى ، ودورات أصغر منها داخل نطاقها ، وتشمل كل منها أطوارا متضادة . وهو يستخدم كلمة «تطور» فى شىء من التجاوز وعدم الدقة كما فى قوله ان «قاعدتين رئيسيتين من قواعد التطور» يمكن استخلاصهما من بحثه (٢) ، وهما «إن كل دورة تبدأ بطور موضوعى وتنتهى بطور عاطفى وان كل طور يتطور من الموضوعى إلى العاطفى» . ويحاول ساكس أن يدخل عدة فنون فى النمط التناوبى من فنون ما قبل التاريخ إلى الفنون الحديثة ، ولهذا يضطر إلى التعنت فى جعل الحقائق تسير فى هذا الاتجاه ، وليس له رأى يذكر فى العوامل الثقافية الأخرى ، بل إن منهجه هو منهج مؤرخ الفن أكثر من أن يكون منهج المؤرخ الاجتماعى أو الثقافى .

وقد نقد هـ. و. جانسون H.W. Janson نظرية ساكس فى مجلة الفن (٣) ، وكان تعليقه عليها أنها متناسقة بدرجة لا تجعلها ملائمة للمادة التى تسعى إلى احتوائها ، ويقول فى ذلك « ان دوراته الموضوعية والعاطفية ليس لها أساس بيولوجى – وهذا شرط جوهرى لا مناص من توفره لأن ماضى الانسان ومستقبله ليسا إلا جزءا صغيرا من تطور كل الكائنات الحية

(١) The Commonwealth of Art. Style in the Fine Arts, Music and the Dance. نيويورك ١٩٤٦ ص ١٢٩ ، ٢٠٢ ، ٣٢٤

(٢) ص ٣٦٣ .

(٣) ابريل ١٩٤٧ ص ١٦٤ .. انظر أيضا Kroeber ص ١٤٠ .

على هذا الكوكب. ان نظرية دكتور ساكس لا تفضل ما سبقها من النظريات إلا كما يكون رداء من أردية المجانين مريحا أكثر من نظراته فى نطاق قيوده التى يتميز بها » :

أما أرنولد هوسر فهو ينتقد بحق أغلب التناقضات المزعومة، لأنها تغالى فى وصف طابع التضاد الذى تتسم به الأساليب . ويقول فى هذا الصدد إن هذه المغالاة قد حدثت منذ مستهل القرن التاسع عشر ، وضرب مثلا لذلك التباين الذى قال به شيلر بين البسيط والعاطفى ، وذلك الذى قال به ريجل بين الملموس والمنظور ، وتبـاين ولفلن بين التخطيطى والتصويرى وتباين ورنجر Worringer بين التجريد وتذوق المدرك الحسى Empathy (١). ومثل هذا التفكير يعطى انطباعا زائفا عن تاريخ الفن بوصف هذا منطويا على خلافات عنيفة ، وعلى معضلات ليس فيها إلا اختيار بين أمرين أحلاهما مر. ولا شك أننا نستطيع أن نتفق مع هوسر على أن كل هذه التناقضات قد بولغ فى تبسيطها مع التجاهل المعتاد لوجوه التنوع والاختلاف . ورغم ذلك فانها تنطوى على عنصر من الحقيقة ، فالسمات الأسلوبية تتكرر فعلا بصورة جزئية ، لكنها لا تتكرر قط بصورة دقيقة كاملة .

وفضلا عن أن كروبر انتقد النظريات التى ظهرت من قبل عن الدورية أو التواتر فى الفن ، فانه بالاضافة إلى ذلك ، وضع نظريات خاصـة به ، وضمن أعظم مؤلف له فى هـذا الموضوع ، وهو Configurations of Culture Growth (٢) (أشكال النمو الثقافى) ، عرضا لعدة فروع رئيسية للحضارة يحدث فيها الانتاج الخلاق فى كل الحضارات

---

(١) ص ١٦٤ من « فلسفة تاريخ الفن »

(٢) Barkeley and Los Angeles (١٩٤٤)

الكبرى بما فى ذلك حضارة المشرق، وهذه المجالات هى الفلسفة، والعلوم، وفقه اللغة ، والنحت ، والتصوير ، والدراما، والأدب، والموسيقى . ولقد بحث فى كل من هذه المجالات الأنواع الرئيسية من الانتاج ، وقيمتها ، وأفرادها العباقرة حيثما عرفوا . وفى هذا العرض الواسع الفسيح كان يبحث عن أنماط النمو والتدهور الثقافى التى يتكرر حدوثها ، كما ظهرت فى التوزيع المكانى والزمانى لعصور خلاقة كبرى . ولقد وصف الكثير من «منحنيات النمو» الخاصة بالنشأة ، والازدهار ، والذروة ، والاضمحلال ، والفناء .

وكذلك نشر كروبير عدة دراسات أكثر تخصصا عن الدورية فى الفن، ومن بينها دراسة عن القصة ، وأخرى عن طرز أزياء ملابس النساء »(١). ولقد رأى فى هذه الطرز ، هو وجين ريتشارد دسن Vane Richardson ، «اتجاهات طويلة المدى» فى القياسات الفطرية الرئيسية للملبس ، من حيث طول الجزء السفلى من الرداء وعرضه ، ومن حيث نسبة الخصر أو مكانه . ودامت هذه الاتجاهات قرابة نصف قرن ، وبعد أن بلغت مدى متطرفا انقلبت إلى النقيض فترة مماثلة من الزمن ، بحيث دام هذا التذبذب بين النقيض والنقيض قرابة قرن. وبالاضافة إلى ذلك فقد وجد أن هناك فترات معينة تتسم بالثبات والهدوء وقلة تغير الأزياء ، تتناوب مع فترات أخرى طابعها الاضطراب وسرعة التقلب . وقد اقترنت هذه الفترات الأخيرة بفترات القلق الاجتماعى والسياسى . وكذلك وجد أن أوقات التوتر كانت تبعث على مزيد من الابتعاد الجذرى عن النمط الأساسى المثالى المفضل فى ثقافة معينة ، والذى يحدده إلى حد ما البنيان الجسمى للجنس .

---

(١) لخص ذلك فى كتاب Style and Civilizations صفحات ٧ – ٢٧ .

٨ ـ النظريات العضوية

التعاقبات المتواترة فى تاريخ الأساليب

ظهر فى تاريخ الفن عدد من النظريات العضوية . وتتناول هذه النظريات نطاقا أضيق من نطاق نظرية سبنجلر ، فلا تبحث إلا فى أساليب فنون معينة ، لا فى حضارات كاملة بطريقة مباشرة . (وفى الوقت عينه ، فان الأسلوب أو الاتجاه فى الفن يمكن تفسيره بأنه «يعبر عن عصره» بوجه أعم) . وإن مقارنة تاريخ الأسلوب بحياة النبات أو الحيوان لا يمكن أن يقصد بها إلا المعنى المجازى ، كما فى قولنا «مولد الأسلوب القوطى» أو مرحلة «النضج» فى الرسم اليونانى على أوانى الزينة (الزهريات) . ويمكن أن تعنى تشابها حقيقيا مفصلا بين نمطى العملية فيما يختص بتعاقب المراحل التى لابد أن يمر بها كلاهما . وقد يكون هذا الرأى ، كما فى كتابات تين وسيموندز ، وضعيا تماما positivistic ، لا يعنى اضفاء صورة روحانية غامضة على الاسلوب بوصفه هذا ، والذى نحسه من هذه الكتابات أن المرحلة الباكرة للأسلوب ، وهى مرحلة التلمس والتجريب ، إنما تشبه تمام الشبه مرحلة الطفولة ، وأن مرحلة الاتزان والتحكم الممتازين تشبه مرحلة النضج والرشد ، وأن مرحلة الافراط أو الضعف تشبه مرحلة الشيخوخة والهرم . ومن المسلم به أن كثيرا من الأساليب تشبه الكائنات فى أنها لا تمر فى دورة حياة كاملة ، وأن بعضها يتأثر بظروف وأحوال خارجية . غير أن أية نظرية جادة تقول بأن الأسلوب له دورة حياة عادية إنما تعنى نوعا من حتمية فطرية ، أما البيئة وحدها فلا تكفى لإحداثها .

والفكرة العضوية عن الأسلوب تصبح أكثر نزوعا إلى الميتافيزيقية والفوطبيعية لأنها مدفوعة بالمثالية والتاريخية . فإن روح العصر تعبر عن نفسها بمختلف الأساليب القومية والفردية ، وان كلا من هذه الأساليب

قد يمر فى دورة حياته الخاصة كجزء من الدورة الأكبر. وهنا تعتبر القوة المحددة قوة كامنة وروحية بصورة قاطعة»(١).

ووجهة نظر كروبير هى فى جملتها وجهة نظر المذهب الطبيعى التحررى، ومن ثم فانه يجد عدة طرق يصدق فيها التشابه العضوى على الأسلوب. (٢) فالأسلوب يشبه النوع أو الفصيلة فى البيولوجيا فى أن « له تاريخا ، ويمثل تطورا فريدا غير تكراريا فى حد ذاته ». والنوع ، والمجتمع ، والثقافة توجد كلها كمجموعة من وحدات فردية تتسم فى أساسها بالتكرار عبر العصور ، والنوع أو الفصيلة هى «شكل يشترك فيه الأفراد» ، ولا تختلف عن ذلك الثقافة . والأنواع ، والأساليب ، والحضارات مليئة بالتأقلم والاتساق من حيث الشكل ، وليس فى مقدورنا أن نفهم العلة الفعالة فى هذا التأقلم والاتساق .

ثم يتناول كوبير فى إسهاب التشابه بين تاريخ الأسلوب وحياة الكائن . وهو يفرق بين (١) التكرار المستقل لطابع معين أو صفة معينة فى أطوار غير متقابلة لأساليب مختلفة ، (ب) ظهور هذا الطابع فى أطوار متقابلة(٣) ، والتكرار الأول أقل دلالة من الثانى . فاذا وجدت الصفة الانطباعية بصورة عفوية فى رسوم شعوب مختلفة ، دون أن يكون لها مكان مناسب فى تعاقب للصفات ، فقد يكون ذلك راجعا إلى كل أنواع المصادفات . أما فى الحالة

---

(١) المؤرخون الذين يؤكدون المنهج الاجتماعى الاقتصادى يربطون النظرية العضوية بحركة المحافظة على القديم السياسية والاجتماعية كرد فعل ضد الثورة الفرنسية . ويقولون ان النظر الى الدولة وثقافتها على اعتبار انها كائن ، انما يعنى انها يجب ان تنمو فى هدوء وبصورة تراكمية داخل شكلها الحالى الذى اقيم من قبل ، دون صراع داخلى . وهكذا يفسر هوسر آراء ولفلن (ص‌ص ١٣٢ — ١٣٥ من كتاب The Philosophy of Art History) . ومع ذلك فان النظريات العضوية التى ظهرت بعد ذلك عن الاسلوب لا تعنى بالضرورة هذا التكييف السياسى .

(٢) ص ٧٧ من كتاب Style and Civilizations.

(٣) ص ١٤٢

الثانية فان هذه الظاهرة تفسر بأنها نتيجة للعوامل الكامنة فى نمو الأساليب بوجه عام ، مثلها فى ذلك مثل المشية القصيرة المترنحة التى تعتبر من سمات الطفولة ، والصخب الذى يعتبر من سمات المراهقة . ولكى يبين المرء أن مثل هذا التحديد السابق قائم فعلا ، فلزام عليه أن يعثر على أمثلة مستقلة متماثلة حدثت فى تعاقبات معينة . ويذكر كروبير فى كثير من الاهتمام ما قام به بول ليجتى Paul Ligeti (١) فى هذا الصدد ، غير أنه وجد أن تلك المحاولات غير وافية . ويمكن أن يقال الشىء نفسه عن نظرية ليجتى التى تقول بوجود موجات متناوبة طولها مائة وأربعون سنة بين الخطوطية والانطباعية . ولكن كروبير يعتقد أن تعاقبات معينة فى العمارة والنحت تصدق على الفنون عامة : أى أن المرحلة الابتدائية اتسمت بالرسوم الأمامية للأشخاص وبالنظرات المحدقة الثابتة والابتسامات ، أما عمارة الروكوكو ، أو الشوريجرسك Churrigueresque ، أو ذات الزخرف المفرط ، فانها تجىء فى مرحلة متأخرة . (ولا يفرق كروبير هنا بين الأساليب المتعاقبة والمراحل المتعاقبة فى تاريخ أسلوب واحد) . ولقد تأثر ، كما تأثر فوسيون ، بالمؤلف الذى وضعه والدمار ديونا Waldemar Déonna والذى جمع فيه بصورة ناجحة أمثلة لتشابهات فى أطوار متقابلة من فن النحت المنيوسى (ازدهر فى كريت من ٣٠٠٠ إلى ١٠٠ ق.م.) ، واليونانى ، والأوربى(٢). ويرى ديونا أن هناك تعاقبا متكررا يتمثل فى طور الأسلوب العتيق ، ثم الكلاسيكى ، ثم طور الاضمحلال ، ولكل من هذه الأطوار أمثلة فى فن النحت اليونانى ، والنحت فى العصور الوسطى ، وفن عصر

---

(١) Der Weg aus dem Chaos

(٢) L'archéologie, sa valeur, ses méthodes. (ثلاثة مجلدات ــ باريس ١٩١٢) وخاصة المجلد الثالث « Les Rhythmes artistiques » كروبير ص ١٤٥ .

النهضة . وينسج ديونا مع هذه التعاقبات تناوبا بين التناقضات المثالية والواقعية .

٩ ـ التكرار الدورى فى الفن وعلاقته بالتطور

إن الاعتقاد بأن تاريخ الفن يمثل نمطا دوريا أو فتريا ، كثيرا ما يفسر بأنه لا يتفق مع فكرة التطور فى الفن ، غير أنه ليس بالضرورة كذلك . ولقد سبق أن رأينا أن العملية التطورية كلها ، فى نظرية سبنسر ، لم تكن إلا طورا واحدا فى دورة كبيرة متناوبة للتطور والانحلال ، ولكنها كانت فى حد ذاتها كبيرة إلى درجة جعلتها ، من كل النواحى الواقعية ، العملية الوحيدة التى تستحق الكثير من المعالجة . فلم يكن فى مقدور الإنسان أن يفعل شيئا يذكر لتغيير النمط ، ومن حيث المستقبل غير المحدد ، فان الاتجاه كان صعوديا . ومن الناحية الأخرى فان سبنجلر تصور أن الدورات أقصر ، بحيث لا تدوم كل منها الا قرونا قليلة ، وأن كل حضارة لها دورة منفصلة . ويرى سبنجلر ان الانسان الغربى قد انقضى عليه بعض الوقت وهو متجه نحو الانحدار ، وأن انحلاله النهائى ليس بالأمر البعيد . ولم يستبعد سبنجلر وجود ارتقاءات دورية فى أماكن أخرى من العالم ، ولكنه لم يتبين أيا منها بصورة محددة ، ومن ثم فان الصورة الحالية كانت كئيبة قاتمة . غير أن سبنسر وسبنجلر تصورا أن التكرار الدورى هو التكرار الأكبر الغالب ، وأن الارتقاء تدخل فى نطاقه كطور من الأطوار المتناوبة .

ولقد نبذ أغلب التطوريين نظرية الدورات الكبرى ، وفضلوا على ذلك أن ينظروا إلى عملية النمو على اعتبار أنها سوف تستمر فى المستقبل إلى زمن غير محدود . وقد سلموا جميعا بوجود قدر من التكرار الدورى الثانوى داخل نطاق عملية التطور وخاضعا لها ، غير أنهم فى العادة يتحاشون استخدام

لفظ «الدورة» على اعتبار أنه يعنى انتظاما واسع النطاق أكثر مما ينبغى . ومن الواضح أن سيل الأحداث التاريخية يشمل ما فى الطبيعة من تكرارات مألوفة كما يشمل دورة حياة كل كائن ، فتطور النوع ينطوى على نمو وانتشار مختلف أنماط الكائنات ، كالأسماك والزواحف ، وما يتبع ذلك من اضمحلالها أو توقف نموها ، أو انقراضها فى بعض الأحيان . ولسنا نعرف ما إذا كان الانسان والثدييات الأخرى سوف تواجه فى النهاية الانكماش فى دورات تطورها النوعى . وواقع الأمر أن نموالأمبراطوريات والحضارات واضمحلالها هو حقيقة واضحة ، كثيرا ما تتكرر ، وتشكل فى التاريخ جملة حركة غير منتظمة شبه دورية ، غير أنه ليس من الأكيد مطلقا ما إذا كانت كل الامبراطوريات وكل الحضارات لابد أن تستمر فى تلك الدورة حتى تفنى ، أو ما إذا كانت الدورة تحددها من قبل عوامل كامنة كما هو شأن الكائنات الفردية .

إن نظرية عن المراحل والتعاقبات المتكرره انتسق تماما مع التطورية . فاذا قيل إن نوعا من الفن مثل الرسم اليونانى على أوانى الزينة أو أدب المأساة الفرنسى ، لابد أن يمر فى سلسلة من المراحل تشبه نمو الكائن واضمحلاله ، فان ذلك لا يعنى إلا فترية أو دورية ثانوية فى الفن ، ولا يتعارض مع التطورية الشاملة التى قيل إن عناصر معينة من الأسلوب كانت فى نطاقها منقولة ومتراكمة . ويجب ألا نتجاهل هذه الإمكانية النظرية ، حتى وإن كانت بعض النظريات العضوية الخاصة بالأسلوب (مثل نظرية تين وسبنجلر) قد تجاهلت التطورية العامة أو نبذتها. ومع ذلك فان أولئك الذين يعتقدون أن الأساليب فى الفن يجب أن تمر فى دورة حياة منتظمة ، بل انها تفعل ذلك دائما ، يقع على عاتقهم هؤلاء الناس عبء إقامة الدليل على ذلك . غير أنهم ، حتى الآن ، لم يقدموا لنا إلا أمثلة قليلة لدورة كاملة

محددة ، وقد حدثت هذه الأمثلة أساسا عندما لم يكن هناك إلا القليل من المؤثرات الأسلوبية المتنافسة فى الفن الواحد . وعندما تتسع فى الأزمنة الحديثة دائرة الانتشار فتشمل العالم كله ، يصبح من العسير على أى أسلوب أن يمر فى دورة طويلة متصلة . وفى مقدور الانسان دائما أن يشير إلى نمو وتدهور أسلوب فنان واحد إذا ما عاش طويلا ، وأية حركة اجتماعية أو ثقافية ، أو أية عاصفة مطيرة ، لابد بحكم الضرورة أن يكون لها بداية ، وفترة ازدهار ، ثم اضمحلال ، غير أن هذا كله لا يبرر الاستنتاج القائل بأن تلك الحركة لها « دورة حياة » خاصة بها ، إلا إذا كنا نقول ذلك بصيغة مجازية .

وتاريخ الفن وتاريخ الثقافة مليئان بمثل هذه النبضات الصغرى ، ومن واجب تطورية القرن العشرين أن تصفها ، لكى تتبين كيفية اتفاقها مع الاتجاهات والعمليات الأكبر . وذلك النوع من الدورية فى الفن الذى وصفه ولفلن والذى سماه كروبر « التناقضات المتباينة » ، يمكن اعتباره تقلبات صغرى داخل نطاق عملية شاملة للتطور الثقافى ، أو فى بعض الحالات ، انحرافات أو انتكاسات مؤقتة فى العملية الرئيسية نفسها .

١٠ ـ آثار التحليل النفسانى على نظريات تاريخ الفن

فرويد ويونج

لم يكتب فرويد شيئا مطولا عن نظريات تاريخ الفن أو عن التاريخ بوجه عام ، ولكنه كان شديد الاهتمام بالفنون ومكانها فى الحضارة ، وتعليقاته عليها لها معناها ودلالتها ، كما أنها تتفق مع تطورية المذهب الطبيعى ، رغم أنه لم يتحدث عنها مباشرة إلا بقدر قليل .

ولا شك أن نقد المؤرخين الماركسيين القائل بأن تفكير فرويد لم يكن تاريخيا ، هذا النقد يقوم على بعض الأسس الحقيقية ، وان كان مبالغا فيه .

ولم يكن فرويد شديد الاهتمام بالفروق بين أنواع النظام الاجتماعي كالرأسمالية والشيوعية ، ولكنه اهتم كثيرا بالفروق القائمة بين الحياة البدائية الأولى وبين الحضارة الحديثة بوجه عام . ولم يوجه كثيرا من الاهتمام إلى الصراع بين الطبقات ، والطوائف الدينية ، والحركات الفنية ، أو بين الأقسام الأصغر الأخرى التي ينقسم اليها المجتمع ، كما أنه كان أقل اهتماما بالصراع الحتمي والتوافق الجزئي بين المجتمع المتحضر وبين طبيعة الانسان الأصلية . وكذلك لم يعبأ كثيرا بالمراحل الوسطى للتاريخ الثقافي رغم أنه كان يعرف الكثير عن قرن مصر ، واليونان ، وعصر النهضة ، وكذلك عن مرحلة تاريخ الفنون الحالية بصفة خاصة ، بكل ما فيها من آمال وأخطار ينطوي عليها المستقبل . وفي الثقافة الحالية ، كان أقل اهتماما بالنظم الكبرى التي يركز عليها علماء الاجتماع عادة — كالأمم ، والكنائس ، والصناعات ، وغيرها — غير أنه كان أكثر اهتماما بالأسرة كمؤثر على الطفل الصغير ، وكوسيلة لصب المبادىء ، والضوابط الخلقية في نفس كل طفل ، وكمشهد لمسرحية متكررة لها آثارها العقلية والعاطفية التي تدوم مدى الحياة . وكان من رأيه أن التغير من نوع من : النظم الاجتماعية الاقتصادية إلى نوع آخر ، كالتغير من الرأسمالية الى الشيوعية مثلا ، هذا التغير ليس له أثر كبير في حل مشاكل الانسان النفسية الأساسية . ولقد أقر فعلا بأن بعض الثقافات (وبعض الدوائر داخل نطاق الثقافة الحديثة) كانت أكثر قسوة وجمودا من غيرها في ضوابطها الأخلاقية والدينية ، وأشد عداوة لرغبات الانسان الطبيعية ، كما سلم أيضا بأن التنافس الشديد على الثروة ، والمكانة الاجتماعية ، والحب ، واحترام الذات ، بالاضافة إلى ما يلاقيه الفنان عن صعوبة خاصة في الوصول اليها في العصور الحديثة ، كل هذه اعترف فرويد بآثارها الخطيرة المتزايدة على حالة القلق التي يعانيها الانسان .

ولقد اهتم بنوع خاص بناحية تطورية من نواحى التغير التاريخى : تلك هى زيادة تعقيد الحياة المدنية الناتجة عن نمو معرفة الانسان وازدياد سلطانه على الطبيعة المادية . وهو يقول ان الانسان قد حقق حلمه القديم بسلطان يشبه سلطان الآلهة دون أن يبلغ حكمة الآلهة أو سعادتهم . ذلك أن العلم الطبيعى قد زاد من قدرة الانسان على العنف والتدمير ، وبالتالى زاد من نواحى قلقه واضطرابه ، بينما ظلت معرفته بنفسه وقدرته على تنظيم حياته العامة والخاصة بالتفكير الواعى ، على حالتها الفجة البعيدة عن النضج .

وهذا التشاؤم القائم على التسليم بأن التفكير الحر قد فشل حتى الآن فى تحقيق السعادة الانسانية ، كان ميراثا ورثه فرويد عن رد الفعل الرومانتيكى المتأخر ضد تفاؤل عصر التنوير والثورة . غير أن تشاؤمه لم يكن عديم الأمل ، كما أنه لم يؤيد استسلام العقل للايمان أو الهوى . وعلى النقيض من ذلك ، فان الأمل الوحيد الذى راوده تمثل له فى زيادة قدرة التفكير الواعى والعلم ، وتوسيع مجالهما حتى يستطاع تنسيق مطالب الغريزة والحضارة داخل الذات الفردية وداخل المجتمع . وخلافاً ليونج وبعض اتباعه لم يؤمن فرويد إيمانا رومانتيكيا بالمستويات البدائية ، غير الواعية ، وغير الرشيدة للطبيعة الانسانية ، غير أنه رأى فيها منابع للحياة والموت ، وللخير والشر ، وفوق كل شىء ، منابع لحيوية بهيمية لا يمكن النجاح فى تجاهلها ، أو استخدام العنف فى قمعها . وكان موقفه من البهيمية والبدائية فى الانسان موقفا موضوعيا ، يتجنب التطرف فى احتقارهما أو تبجيلهما كما فعلت أجيال سابقة . وقد فرق فرويد تفريقا واضحا بين التطور والتقدم ، غير أنه لم يصل إلى ذلك التطرف الرجعى الذى جعل منهما ضدين لا يمكن التوفيق بينهما ، فزيادة التعقيد فى الحضارة قد جلبت الفوائد ، وقد تجلب المزيد

منها فى صورة النظام والجمال والسعادة ، غير أن النتيجة فى رأيه كانت بعيدة عن أن تكون مؤكدة .

والصعوبة الرئيسية التى عبر عنها فرويد فى كتابه الأخير عن « الحضارة ومنغصاتها . (١) إنما تكمن فى الصراع الدائم بين غريزتين رئيسيتين فى الإنسان غريزة الحب Eros : وهى التى تعمل على الوحدة الاجتماعية ، والتعاون ، والجهد والبناء ، والتعاطف ، والشفقة والنمو الثقافى ، وغريزة الموت Thanatos وهى التى تبعث فى الانسان القسوة ، وتعمل على التفكك والهدم ، وهاتان الغريزتان كانتا فى حرب دائمة ، تتخللها تراضيات جزئية . ولم يتم القضاء على غريزة الموت ، أو السيطرة الدائمة عليها بالأخلاق والتهذيب ، بل كانت عرضة لأن تندلع فى أية لحظة فى ضراوة مضاعفة بين أكثر الشعوب حضارة.

ولقد لعبت الفنون دور هاما فى الصراع الدائم بين هاتين النزعتين فى الإنسان ، وفيما يتصل بهما من جهد للتوفيق بين دوافع الانسان المادية البدائية ، وبين المطالب المعنوية الجمالية الرشيدة للحضارة . وأكد فرويد دور الفنون كوسائل للتعبير عن غريزة الحب ، وللإسهام فى الجمال ، والنظام ، والوحدة ، وأكد علماء غيره من بعده حقيقة (عززها علم التحليل النفسى) وهى أن الفن نفسه يحتوى على دافع مدمر فى أشكال عدة ، وفى مقدوره أن يرمز إلى الرغبات الهدامة لدى الفنان وطائفته نحو النظام الاجتماعى وأسرة المرء وزملائه ، ونحو نفسه . وفى مقدوره أيضا أن يعبر فى شكل رمزى عن الرغبة فى التجديد والتعمير ، للتعويض والتكفير عن مثل تلك الرغبات الفتاكة .

ولم يؤكد فرويد نفسه أن حافز الهدم والتفكك ليس بالضرورة رغبة سيئة فى المدى الطويل ، كما أن حافز المحافظة على الوحدة الاجتماعية ليس

(١) Civilization and its Discontents ترجمة V. Rivière (نيويورك ١٩٣٠) .

خيراً دائما ، وأن الفضل فى بقاء الإنسان كحيوان إنما يعود بصورة جزئية إلى الحافزين معا ، فالإنسان يهاجم أعداءه ، ويهتم بأصدقائه وأسرته أحيانا وبعض الوحدات الاجتماعية التى يقيمها ، إن لم يكن جميعها ، تصبح بمرور الوقت وحدات مقيدة وجائرة ، ولابد أن يتولى أحد الناس تقويضها لكى يفسح المجال للنمو . ويصدق الشيء نفسه على الأنماط الفكرية كالمعتقدات الفلسفية والعلمية ، كما يصدق على الأساليب الفنية. ويأمل ذوو الروح الإنسانية أن تجعل الحضارة عملية هدم القديم أو تغييره أقل ما يمكن إيلاما للأفراد ، ولقد حققت الحضارة هذا الأمر إلى حد ما . ويرى فرويد أن أشد الحاجات ليست الحاجة إلى الهدم ، أو إلى الكبت الكامل لأى دافع طبيعى ، بل هى الحاجة إلى إعادة توجيه كل الدوافع الطبيعية نحو مسالك نافعة من الناحية الاجتماعية . وهذا يتم إلى حد ما فى عملية التسامى السيكولوجية ، وهكذا فإن الدوافع فى هذه العملية توجه على الأقل نحو مسالك يقرها المجتمع ، وإن لم تكن نافعة دائما، وهناك يمكن أن تصبح مصدراً للثواب الاجتماعى والاحترام الذات .

والفن هو واحد من طرق التسامى الرئيسية ، بالنسبة للفنان نفسه ، وبالنسبة لأولئك الذين يتجاوبون فى تعاطف مع عمله الفنى . والفن هو وسيلة تهيىء بدائل رمزية مشروعة للرغبات المكبوتة المنبوذة ، وفى هذا اشباع جزئى لتلك الرغبات ، كما يوفر إشباعا خياليا لرغبات مشروعة ولكنها باطلة ، وفيه هروب جزئى من محن الحياة وتعاستها . ويمكن أن يكون هذا مصدراً للسعادة المباشرة ، ولو بصفة مؤقتة على الأقل ، بالإضافة إلى أنه يهيىء للفنان مكافآت ملموسة — وهذا طريقه إلى الحقيقة والواقع . ويمكن أن يستخدم الفن بصورة متطرفة للتهرب المستمر من المسئوليات ، ومن الوسائل الأكثر فعالية ودواما لتحسين الحال فان التحايل فى ترويج « أحلام للبيع » يمكن

أن تكون منوما يخدر عقلية الجمهور . كما يمكن أن يستخدم الفن كأداة لغرس المذاهب والمبادىء ، سواء كان ذلك عمداً أو دون قصد ، بهدف تنمية نزعات إذعان سلبي أو عداء ثوري لأوضاع اجتماعية وثقافية قائمة ، وكذا نزعات الاحترام المتبادل بين الناس ، أو التعصب والكراهية نحو الغير . وفي رأي فرويد أنه ليس من الممكن أو المرغوب فيه أن يحاول الإنسان «أن يحب غيره كما يحب نفسه» . ومن ثم فإنه لم ينظر إلى الفن كوسيلة لتحقيق هذا المثل الأعلى المسيحي ، ولكنه نظر إليه فعلا على أساس أنه وسيلة ممكنة لتحقيق المثل الأعلى اليوناني الذي نادى بمعرفة الإنسان لنفسه ، وبضبط عاقل رشيد للنفس. ذلك أن عملا فنيا عظيماً مثل مأساة « أوديب » يمكن أن يساعدنا على معرفة مشاكلنا الشخصية وعلى رؤيتها كمشاكل مشتركة بيننا وبين غيرنا من الناس. وعلى معالجتها ومواجهتها على مستوى من الوعي والذكاء، كما يمكن أن نستمد منه حلولا ممكنة لتلك المشاكل .

وصور الفن وأنواعه ، بما في ذلك صفات الإحساس ، والأشكال ، والألوان والأصوات ، وأنواع التصميم ، والحبكة الروائية ، والطابع ، بل والأنماط الكلاسيكية والرومانتيكية ، والأبوللونية والديونيسية ، كل هذه الأشياء يمكن أن تصبح بالنسبة للفنان وجمهوره رموزاً لمعان عاطفية قوية ، بعضها يجيء بطريقة شعورية ، والبعض الآخر بطريقة لا شعورية . وبمساعدة نظرية التحليل النفسي ، يستطيع مؤرخو الفن ونقاده أن يجدوا معاني وأسبابا لما في الفن من تأثير عاطفي ، وهي معان وأسباب لم يفطن إليها أحد حتى الآن .

وإذا وجد المرء في الفن المتحضر تعبيرات رمزية للفكر البدائي وكذا الفكر الناشيء ، فليس في هذا تفسير سببي للنتاج المتحضر ، ولا يوضح السمات المميزة لأي أسلوب متحضر . بل إنه يقودنا بعيداً عن تلك التنوعات

الخلابة المذهلة التي يتسم بها الفن المتحضر ، والتي تبدو لكثير من النقاد كأنها « الجوهر » الأصيل للفن والعبقرية ؛ ويعود بنا إلى عصر ما قبل التاريخ حين كان كل الناس وكل رجال الفن أكثر تشابها . (ومع أن بعض فناني العصر الحجرى القديم يبدو أنهم كانوا أفضل بكثير من غيرهم ، إلا أنه لا يوجد دليل على وجود شخصية فردية كبيرة تشبه الشخصية الفردية التي تتسم بها العصور الحديثة) . وقد يبدو هذا وكأنه إخفاق لمنهج التحليل النفسي إذا كان هدف الإنسان الوحيد هو تفسير التنوع الحديث . ولكنه من وجهة نظر أخرى لا يعتبر فشلا أكثر من فشل مذهب التطورية العضوية في تفسير التنوع بين الحيوانات والنباتات الحية ، فقد تتبعت التطورية كل تلك الحيوانات والنباتات من ناحية التكوين ، حتى أرجعتها إلى أنماط تتسم بالبساطة وعدم التنوع النسبي . وهذا ما يحاول التحليل النفسي أن يفعله ، لا بالنسبة لكل نواحي الفن ، بل بالنسبة لبعض عناصره الرمزية المحركة فحسب . وفي هذا العمل ينزع التحليل النفسي إلى تأكيد الاعتقاد بأن الاتجاه العام في الفن والمجتمع كليهما كان ، في جملته ، اتجاها ارتقائيا من الأبسط إلى الأكثر تعقيداً .

وقد بدأ التحليل النفسي ، كما وضعه فرويد ، ويونج وأتباعهما ، في إيجاد صلة نافعة بين أعماق النفس الحيوانية ، البدائية ، الناشئة ، غير الرشيدة ، من ناحية ، وبين ما أخرجه الفن والعرف المتحضر من منتجات رفيعة جميلة ، من ناحية أخرى . وهذه الصلة تساعدنا على فهم فنون كل العصور وكل الشعوب ، وبخاصة عن طريق مقارنة الفن البدائي ، بما في ذلك الفن الشعبي ، بتناول موضوعات مماثلة تناولا متحضراً ، وكثيراً ما يستطيع رؤية عملية إخفاء وتشويه متدرجة لصورة مادية فجة تحت الشكل الرمزي الذي نما وارتقى . والعمليات الاجتماعية الخلاقة التي من هذا النوع شأنها شأن العمل الرائع الجمال تستمر عبر القرون ، كما هو الحال في والتعديل الذي طرأ

على آلهة معينة وبعض حكايات الجان . وفى مثل هذه العملية نجد دليلا على تغاير أنواع معينة من الفن . وفضلا عن ذلك يمكن للتحليل النفسى أن يعاوننا فى فهم تجاوباتنا العاطفية الشخصية نحو الفن سواء كانت إيجابية ، أو سلبية ، أو متأرجحة بين هذه وتلك ، وبهذا يزودنا بأساس لتقييم الفن كمصدر للإحساس بالجمال .

ومن المحتمل أن يقلل الإنسان من قيمة الصلة الوثيقة بين نظريات فرويد وبين التاريخ ، لأنه كثيراً ما يتجه فى عمله اتجاهاً عكسياً مبتدئاً من عصره إلى الأزمنة الماضية . ويصدق هذا على عملية تحليله للأفراد، التى كان يحاول فيها اكتشاف أسباب معينة لحالة الاضطراب العصبى التى يعانى منها المريض بتتبع الخطوات المتعاقبة التى أدت إليه ، متعمقاً فى طبقة بعد طبقة من ذكريات تخفى ما وراءها ، وربما وصل فى ذلك إلى صدمة أصابت المريض فى طفولته . (وقد أوضح فرويد أن مثل هذه المرحلة الباكرة . وسلسلة الأحداث المتتابعة كلها ، ليست التفسير الكامل للظاهرة) ورد الفعل تجاه تجربة معينة يتمثل لدى بعض الأشخاص فى إصابتهم بحالة اضطراب عصبى ، ويتمثل لدى البعض الآخر فى خلق الفن أو فى أية طرق « طبيعية » مشروعة . كما أن الاستعداد العضوى يعتبر عاملا آخر . وعندما كان فرويد يحاول كشف طبيعة التفكير اللاشعورى والسابق للشعور ، وجد نفسه يعود إلى ظواهر تشبه تلك التى اتسم بها التفكير البدائى . وهو يحدثنا فى هذا الصدد عن اهتمامه الشديد بقراءة كتاب حديث عن اللغة البدائية حيث وجد وصفاً لظواهر تشبه لغة الأحلام والاضطراب العصبى وأخيلتها . وقال إن التفكير اللاشعورى يعتبر « عتيقاً » من حيث أنه يميل إلى استخدام مادة مجردة ونظرية ومنطقية مأخوذة من حياة اليقظة ، ويحولها إلى صور مادية ، وكثيراً ما يتجاهل أو يشوه المعنى العقلى بأن يضع مكانه صلة حسية بحتة ، مثل الصلة بين ألفاظ

متشابهة الصوت ، وهى صلة تبدو سخيفة وبعيدة الاحتمال على مستوى العقل الواعى .

وأخيراً فان فرويد اتبع اتجاهاً زمنياً عكسياً مبتدئاً بتحليل التفكير الحديث المتحضر ، سواء منه العادى السليم أو المضطرب عصبياً ، وانتهى إلى أن يبنى من جديد بناء افتراضياً لنواح معينة من حياة ما قبل التاريخ . وقد ساقه هذا إلى ميدان الأنثروبولوجيا وتاريخ الثقافة ، كما يظهر فى كتابه Totem and Taboo (١) ولقد لاحظ أن « عقدة أوديب » أصبحت الآن شيئاً عالمياً بصورة واضحة ، ومن هذه الملاحظة وضع الفرض القائل بأن هذه المأساة قد حدثت فعلا فيما مضى وكثيراً ما تكررت ، وهى المأساة التى أطاح فيها الأبناء بوالدهم وقتلوه ، وأخذوا نساءه ، وبعد ذلك شعروا بالندم والرغبة فى التكفير عن ذنبهم . ومن الجائز أن هذه المأساة كثيراً ما تكررت حتى أصبحت جزءاً من اللاشعور الجمعى الموروث للجنس البشرى . ولقد تبين فرويد الطبيعة الحدسية لهذا الفرض ، وقدمه كأسطورة لها مغزاها يحتمل أن يكون لها نصيب من الصحة ، أكثر منها نظرية مقنعة .

وفى أثناء ذلك وجد بعض رجال علم النفس الثقافى أن لديهم من الأسباب ما يجعلهم يشكون فى أن عقدة أوديب هى ظاهرة عالمية ، إذ يبدو أنه ليس هناك إلا القليل مما يدل على وجودها فى بعض ثقافات جزر المحيط الهادى (٢) ، أو قل إنه ليس ثمة دليل على ذلك مطلقاً - وحتى إذا كان ذلك صحيحاً فإن انتشارها فى الثقافة الغربية كنزعة فطرية واضحة يظل مشكلة . وتتصل هذه الظاهرة بالفن عن طريق التمثيل الواسع الانتشار لبعض نواحى الدراما العائلية

---

(١) ١٩١٢ - ١٩١٣ :

(٢) قارن كتاب The Psychological Frontiers of Society
تأليف R. Linton and A. Kardiner. (نيويورك ١٩٤٥)

فى شكل واقعى أو رمزى يشمل الكثير من الفن الدينى ، ولاشك أنها تتصل أيضاً بسلطان رب الأسرة وقسوته المتكررة فى كثير من الثقافات، كالثقافة العبرية ، والرومانية ، واليابانية .

أما العالم يونج ، فقد كان من من مؤيدى فرويد فى بادىء الأمر ، ثم تزعم بعد ذلك مدرسة للتحليل النفسى تخالف مدرسة فرويد ، واتجه فى هذا الميدان اتجاهاً أقرب إلى اتجاه منهج الفوطبيعية والمذهب الحيوى ، عن طريق مفهومه للطاقة الحيوية (Libido) بوصفها قوة روحانية . وقد سار هو أيضاً فى عمله سيراً عكسياً مبتدئاً من الظواهر الفردية والثقافية الحالية ، إلى الأنماط الأصلية التى يفترض وجودها فى فكر ما قبل التاريخ . وأصاب يونج وأتباعه قدراً كبيراً من النجاح فى العثور على تلك الأنماط فى فنون ثقافات منوعة وفى أحلامها ، وفى تعبيراتها الدينية . وفى هذا تفسير جزئى للتشابهات التى يتكرر حدوثها .

وعلم التحليل النفسى ، أو علم نفس الأعماق ، ليس إلا أحد نواحى التقدم الكثيرة الحديثة فى تكوين ما نعرفه عن « العامل السيكولوجى » فى تاريخ الفن – أى بالمعنى الضيق الذى تعنيه كلمة « سيكولوجى » ، والذى يختلف عما تعنيه كلمة « سوسيولوجى » . وبهذا المعنى فانه يختلف أيضاً عن المنهج « الأسلوبى » أو المنهج التاريخى البحت للفن ، الذى يبحث عن أسباب أساليب معينة ، وعن تعاقبات الأسلوب ، داخل نطاق الفن نفسه .

شركة الأمل للطباعة والنشر
(مورافيتلى سابقا)
ت: 23904096 - 23952496



www.gocp.gov.eg

تصميم الغلاف: فكرى يونس